

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A PINTURA QUE RETÉM A PALAVRA
MARGARIDA PENETRA PRIETO

DOUTORAMENTO TEÓRICO-PRÁTICO
EM PINTURA

2012

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A PINTURA QUE RETÉM A PALAVRA

Margarida Penetra Prieto

Doutoramento teórico-prático em Pintura

Ramo: Belas-Artes

Especialidade: Pintura

Orientador: Tomás Maia (FBA-UL)

Co-orientadora: Maria Augusta Babo (FCSH-UNL)

2012

A PINTURA QUE RETÉM A PALAVRA

RESUMO DE CONTEÚDOS:

Dezassete capítulos correspondem a dezassete projectos de pintura que problematizam a relação da representação da escrita na composição pictórica. As aporias que mapeam esse questionamento têm, cada uma, um enfoque particular mas ramificam-se neste conjunto de projectos pictóricos, pelos reenvios.

A autoria desdobra-se sob o pseudónimo artístico Ema M. Entre pintura e escrita, entre imagem e linguagem, entre figural e textual, entre opacidade e transparência, esta questão antiga é problematizada e actualizada em duas vertentes, prática (pictórica) e teórica (conceptual). A «pintura retém a palavra» como elemento na composição, porque a persegue ou, ao contrário, quer escapar-lhe. O texto participa na pintura pela inscrição, como pretexto e pré-texto. Implícito ou explícito nas palavras, frases, histórias ou lições pintadas, informa e atravessa a pintura, torna-se imagem, duplamente: mental e da percepção. A metáfora, a écfrase e a ficção são apropriadas pela pintura através de termos, frases e narrativas. Atravessada pelo texto, a pintura altera-se, fica contaminada por palavras e por significados acumulados.

Mas a pintura toma o texto obedecendo à sua fórmula legível e afastando-se do trabalho de metamorfose até à ilegibilidade do desenho das letras. Interessa-lhe o conteúdo e significado dos textos e a sua capacidade de afectar a imagem pintada, pela presença expressa ou pressuposta, pela plasticidade da sua inscrição, a sua pertinência na composição a par do figural, pela exigência simultânea de um leitor e de um observador, num, num desafio duplo à percepção visual: a legibilidade e a visibilidade. Por outro lado, a instalação das pinturas em polípticos permite reelaborar opções ou variáveis do posicionamento das partes constituintes e, de cada vez, a relação entre a pintura e a escrita está em potência, passível de ser reconfigurada na performatividade criativa deste instalar.

PALAVRAS-CHAVE:

Relação, pintura/escrita, figural/textual, imagem/linguagem, visível/legível

PAINTING RETAINING WORDS

RESUME OF CONTENTS:

Seventeen chapters correspond to seventeen paintings (some are polyptych). In each and every one the problematic of representation of a text in and through painting is in question. Each chapter as its own issue and together they built a map to this relationship (between painting and writing, seeing and reading): each as its own emphasis but they all are bounded and connected by a net of references and authors. The author unfolds beneath the artistic pseudonym Ema M.

Between painting and writing, between image and language, between figural and textual, between opacity and transparency, this antique question is thought and updated by the means of practice (pictorial) and theory (conceptual). The «painting retains the word» as its own element in the composition, by pursuing it or, on the contrary, in wanting to escape from it. The text participates in the paintings by the means of its inscription, as a pretext and pre-text. Implicit or explicit in the words, sentences, stories or lessons painted through, it informs the painting, it becomes both mental and perceptive image. Through words, phrases and narratives, concepts as metaphor, ecphrasis and fiction turn into painting. Crossed by the text, the painting is changed, becomes contaminated by words and accumulated meanings.

But the painted inscriptions must be readable and so the letters must obey its legible formula, excluding that labour of metamorphosis which leads to illegibility of their drawing. What matters is the content and meaning of the texts and their ability to affect the picture painted. By its presence, expressed or presupposed, by the plasticity of its registration, by its relevance in the figural composition, the texts simultaneously require a reader and a observer, a double challenge to the eye's perception: visibility and legibility.

Moreover, the polyptych installation allows redrawing options or variables of the positioning of its constituent parts, and each time the painter exercise this game, the relationship between painting and writing becomes potency and can be reconfigured in the performance of the creative installation.

KEY-WORDS:

Relation, painting/writing, figural/textual, image/language, visible/legible.

«Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kavadloff, levou-o a descobrir o mar. Viajaram para o Sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente dos seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

– Ajuda-me a olhar!¹».

¹ GALEANO, Eduardo, «*A função da arte/I*», in *O Livro dos Abraços*, (tradução livremente minha a partir da tradução brasileira de Eric Napomuceno), Porto Alegre, edições L&PM POCKET, 1991 (2º ed.), p. 15.

ÍNDICE:

6	INTRODUÇÃO
10	APRESENTAÇÃO
10	I. Sobre o título «A pintura que retém a palavra»
21	II. A problemática e a metodologia
28	III. Organização e estrutura
31	IV. Transparência e Opacidade
36	V. Nota sobre o termo «contemporâneo»

CAPÍTULOS:

42	I: AS CORES DO ALFABETO
63	II: CASA ARRUMADA
108	III: ERA UMA VEZ
136	IV: <i>LE DEVENIR/DEVINER-FABLE DU MONDE</i>
163	V: <i>QUI SCRIBIT, BIS LEGIT</i>
184	VI: SANTA CECÍLIA ou A PROPÓSITO DA MÚSICA
213	VII: <i>VANITAS</i>
232	VIII: POESIA VISUAL OU VISUALIDADE POÉTICA?
256	IX: <i>CHÂTEAU D'EAU</i>
295	X: <i>SIC ITUR AD ASTRA</i> ou A LEBRE E A TARTARUGA
312	XI: <i>RÉBUS</i> E CALIGRAMA
323	XII: O SEGREDO
349	XIII: OS TRÊS DRAGÕES
368	XIV: <i>HORTUS DELICIARUM</i>
401	XV: <i>UT PICTURA POESIS – UT POESIS PICTURA</i>
424	XVI: <i>FUROR LOQUENDI</i>
453	XVII: O GESTO INDICATIVO
470	CONCLUSÃO

ANEXOS :

477	1. <i>Slava vvischny Bougu</i> (partitura de Stokine)
479	2. <i>Calme des Nuits</i> (partitura de Camille Saint-Saëns)
482	3. <i>Les Fleurs et les arbres</i> (partitura de Camille Saint-Saëns)
485	4. <i>Château d'eau</i> (poema em tema e variações)
517	BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

O desenhar da escrita alfabética é um exercício gráfico onde se conjuga e organiza os *graphos* que distinguem cada letra – seu traçado distintivo. Este jogo organizado inclui a qualidade sígnica do texto e exige, simultaneamente, duas modalidades do olhar: a visualização e a legibilidade. Da caligrafia («*calii-*» do grego «*kallos*» que significa «beleza», e «*grafia*» que significa «escrita») à garatuja, ou seja, da escrita legível, que resulta da boa forma do *grapho*, à escrita ilegível, que é consequência de um mau desenho até ao limite da sua irreconhecibilidade –, está o auto-grapho (no sentido da marca do autor) e o manuscrito. Ambos admitem uma qualidade i-legível que advém da marca da mão que escreve, do gesto de quem redige.

Mas a escrita na sua relação com a pintura deriva de série de acções e intenções. Justamente, neste programa de trabalhos é fundamental e estrutural o relacionamento entre textual e figural e, por isso, o texto inscreve-se na pintura de dois modos: como marca transtextual e/ou como elemento que participa da composição pictórica. A inscrição marca a pintura com os seus signos que se metamorfoseiam em figuras pintadas e participam da composição sem perderem a sua legibilidade, uma vez que uma das condições da sua participação é a «boa forma» da sua representação, quer dizer, é a obediência ao *grapho* legível. Da pintura, como suporte deste relacionamento, gera-se um sistema de reenvios e de empréstimos entre o que é da ordem da linguagem e o que é da ordem da imagem. Se a linguagem falada (oralidade) e a linguagem escrita (a textualidade) atestam entre si uma distância e dão provas da necessidade das alterações de sentido na sua relação pois a deslocação da palavra de um para o outro regime permite um reinvestimento do sentido, que ora se desvia ora se empresta, em trânsitos e tráfegos; também a linguagem (oralidade e textualidade) e a pintura atestam uma relação que é a de um estreitamento da distância óbvia entre estes regimes de representação.

O plano de trabalhos desta investigação teórica, prática e artística faz-se a partir do seu relacionamento, na pintura e como pintura. Propõe-se, a partir de uma praxis tomada como experiência laboratorial, testar (ou contestar) os modos desta relação em dezassete aporias. Um capítulo explicativo antecede outros dezassete para especificar a abordagem desta análise, as intenções autorais, os objectivos, os conceitos estruturais e

estruturantes e ainda breves esclarecimentos que se pensam essenciais para a sua inteligibilidade.

Os dezassete capítulos documentam o trabalho de atelier a partir de uma pesquisa de ordem iconográfica, literária, teórica, crítica, filosófica, histórica e prática. O título das dezassete pinturas dá o nome a cada capítulo que as des-constrói e analisa teórica e conceptualmente. Embora estejam numerados neste documento, são desobedientes a qualquer esquema de precedências. Dez destas pinturas (polípticos) definem a sua instalação em variantes que são estruturais para a sua análise onde dependem de uma disposição geométrica no espaço expositivo, imprescindível para o relacionamento das partes entre si e de onde revém uma significação específica.

Em **As Cores do Alfabeto** são propostas duas modalidades de instalação do políptico. Uma assenta na sequência pré-determinada do alfabeto ocidental; a outra organiza a sua ordenação seguindo a decomposição cromática do feixe de luz. A questão relacional que sustenta a representação desta série confirma a capacidade da imagem entrar na ordem do léxico e/ou a capacidade de transfiguração morfológica do alfabeto pela imagem pictórica, justamente pelo conceito de autonomia a que cada caractere alfabético está afecto como figuração. Por outro lado, a vocação da linguagem para nomear é questionada pelo sistema codificado que constitui a denominação cromática *versus* a sua percepção cognitiva.

O políptico **Casa Arrumada** tem duas versões expositivas mas a sua constituição pictórica segue o mesmo método: dois conjuntos pictóricos independentes (um figural e outro textual) são articulados de modo a estabelecerem relações de sentido interdependentes na alusão à cartografia de um lugar (ora Sines ora Cascais). A composição geométrica instalativa é metafórica e os enunciados textuais pintados ditam a posição das pinturas-figura.

Era Uma Vez é o título de três pinturas que se concentram na fuga ao exercício ilustrativo permitindo pensar a distinção entre as imagens mentais e as da percepção, bem como a colaboração entre estas duas categorias imagéticas, primeiro a partir da (quase) ficção, depois na ausência de uma ficcionalidade e, por fim, a partir do regime intertextual da alusão.

A frase titular ***Le devenir/deviner-fable du monde*** agrega um conjunto de meta-pinturas que tomam, como suporte pictórico, os dispositivos de mostrar e dar a ver próprios do museu: a moldura, o plinto, o livro no ambão, a prateleira, a vitrina e a grelha. O regime paratextual ganha protagonismo formal pela inscrição directa do título

sob a fórmula de uma legenda pintada ou na ficha técnica que se autonomiza em desenho. A significação poética deste título pertence ao conjunto de elementos formais e conceptuais que tornam todas as partes deste projecto num conjunto coerente e inteiro.

O texto é da ordem do porvir em *Qui scribit, bis legit*, afectando a representação pela sua ausência, no sentido em que é esperado e (quase) logra uma expectativa. Ao contrário, **Santa Cecília ou a propósito da música** é um políptico que joga com as várias modalidades do som e as modalidades do seu registo. À pintura é colocado o desafio de representar essa polifonia.

Vanitas vem reposicionar a pintura alegórica na actualidade, bem como a problemática da representação em *trompe-l'œil* e a sua eficácia na instauração do simulacro. Esta actualização, se recupera a pintura de Barthel Bruynt, substitui-lhe as inscrições e altera o sentido melancólico destas representações.

Dois grupos de pinturas, um frásico construído exclusivamente com os versos de dois poemas do compositor Camille Saint-Saëns, e outro, unicamente figural, são postos numa equação de carácter instalativo por **Poesia visual ou visualidade poética?** A associação entre os dois conjuntos sustenta(-se) (n)a dupla intitulação e os dois subtítulos «*Vanitas*» e a «Natureza-morta» são actualizados pela pintura para carregar o(s) sentido(s) poético(s) do relacionamento textual-figural, entre poesia e pintura.

O conceito de éfrase e a transitividade que a literatura opera entre as imagens mentais e as da percepção estruturam conceptualmente *Château d'eau* onde duas pinturas e um livro de artista (poesia visual em tema e variações) permitem pensar os sentidos e direcções, do texto que faz imagem, e da imagem que faz texto.

O tríptico *Sic itur ad astra* recupera a fábula «Le livre et la tortue» e o seu corolário latente. O texto, integralmente pintado, opacifica-se na densidade da sua representação e, neste movimento, mostra-se como textura; as personagens – da lebre, da tartaruga e o percurso em disputa – são representadas não como ilustração mas com a autonomia do género retratístico. O conceito de ilustração é abordado para se lhe desobedecer.

Rébus e caligrama é um tríptico que se propõe dentro do conceito de paródia e, simultaneamente, coloca a sua relação singular entre texto e figura como um enigma latente na descodificação teórica das pinturas.

É também sob a forma de um enigma que **O segredo** problematiza a ausência da inscrição na pintura. Diferentes pretextos narrativos são convertidos numa pintura e o

título, em vez de desambiguar as possibilidades de reconhecimento pretextos implícitos, abre o campo de possibilidades na sua identificação, sem se fixar em nenhum.

As referências literárias, cartográficas, arquitectónicas e imagéticas cruzam-se e afectam-se numa relação de interdependência em *Hortus deliciarum* onde as duas primeiras pinturas funcionam como chave-descodificadora da terceira.

Os três dragões são seis pinturas que constituem um tríptico de carácter enciclopédico onde a etimologia, as cores primárias e as figurações esquemáticas se inter-potenciam numa (e)vocação pedagógica.

Em *Ut pictura poesis, ut poesis pictura* os signos da linguagem são inscritos na composição da pintura de modo a atribuir uma significação ao espaço pictórico pela posição que ocupam (e vice-versa) numa lógica conceptualizada como causalidade.

Furor loquendi II ou a **Fabulária** ou a **Árvore enciclopédica** tem uma segunda versão em *Furor loquendi II* para mostrar como as mesmas premissas conceptuais, textuais e figurais permitem variantes pictóricas que impõem alterações de significância. A atribuição dos adjectivos aos nomes problematiza a eficácia da vocação demonstrativa e descritiva da linguagem.

As quatro pinturas intituladas **O gesto indicativo** representam, figural e literalmente, a expressão titular. O conceito de dependência é o que permite a sua eficácia no jogo seu instalativo onde afectam e contaminam outras pinturas e outros textos com que se relacionam directamente dentro do espaço de exposição.

APRESENTAÇÃO

I. SOBRE O TÍTULO «A PINTURA QUE RETÉM A PALAVRA»

«(...) I shall try to capture the brief and mysterious moments in which the voice shows itself to the gaze, in which the painter offers the voice to the eye (...)»².

O título desta investigação abre-se a interpretações, intencionalmente.

Uma das suas interpretações é da ordem do óbvio, ou seja, denomina a pintura onde a «palavra» está inscrita de maneira visível e pintada, participando na própria composição pictórica: «a pintura retém a palavra» de um modo explícito. Os signos linguísticos (o textual) bem como os não-linguísticos (o figural³) aparecem como se estivessem emparelhados, porque, com toda a evidência, estão retidos na tela⁴ pelo pigmento, através do gesto de pintar. É o pintor que lá os coloca, que os aprisiona. E eles de lá emergem: vingam-se nesse aparecer porque não parecem nem emparelhados (parecem em liberdade), nem retidos, nem fixos, nem cortados (fragmentados), nem deslocados (flutuam entre contextos), nem desarticulados (simulam a profundidade, ora num exercício de *trompe-l'œil*, ora na exigência da sobreposição de planos e onde o suporte da pintura se camufla pelo plano de fundo). Os signos visuais da pintura parecem mais reais do que o próprio suporte que os dá a ver e assim tornam esse suporte

² «(...) tentarei capturar os breves e misteriosos momentos em que a voz se mostra ao olhar, em que o pintor o pintor oferece a voz ao olho (...)» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, trad. inglesa Catherine Porter, California, Stanford University Press/Stanford Califórnia, (1ª ed., 1994), 2001, p. 335.

³ Tomo de Lyotard a expressão «figural» tal como o autor a delimita em LYOTARD, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, (1ª ed., 1971), 2002 (5ª ed.) p. 211: «Quanto ao espaço da figura, 'figural' qualifica-o melhor do que 'figurativo'; este último termo opõe-se, dentro do vocabulário da pintura e da crítica contemporânea, a 'não-figurativo' ou 'abstracto'; ora a pertinência desta oposição está integrada na analogia entre representante e representado, dentro da possibilidade oferecida ao espectador, de reconhecer o segundo no primeiro. (...) O 'figurativo' é um caso particular do figural (...). O termo 'figurativo' indica a possibilidade de fazer derivar o objecto pictural a partir do seu modelo 'real' por uma translação contínua» (tradução livremente minha).

⁴ A pintura sobre tela pode pensar-se de um modo similar aos frescos onde as figuras estão «retidas» na parede justamente pela aplicação do pigmento que se faz enquanto o estuque está «fresco», enquanto está por secar. Se nos frescos «ficar retido» é uma expressão literal e descritiva, quando tomada, por associação, à pintura sobre tela permite uma deslocação de sentido pois, tecnicamente, o *medium* oleoso (usado em todas as pinturas desta investigação) tem a característica de se fundir nas suas várias camadas. (Ao contrário, por exemplo, da tinta acrílica cujas sobreposições se constituem por membranas extremamente finas e independentes que nunca se fundem, apenas se colam uma às outras – o *medium* acrílico é colante).

– parede, madeira ou tela – momentaneamente invisível, camuflam-no⁵. O título propõe que a pintura retém a «palavra», de um modo patente, visível numa inscrição pintada pelo gesto gráfico e pictórico. A matéria dessa inscrição, desse escrever, é a tinta da pintura.

O termo «palavra» tem várias conotações e usos. Usado neste título podia ser substituível (e é-o, frequentemente e à vez) por «termo», «texto», «enunciado», «discurso», «fala», «voz», ora remetendo para o registo da língua, ora para a sua oralidade. Elemento simples da linguagem articulada, «palavra» tem a sua origem no termo grego «*parabolê*» que significa «falar». Mas a parábola convoca toda a história (na origem) de tradição oral com uma lição de fundo, um corolário. Assim, o termo «palavra» tem uma vocação essencialmente oral e presencial que é distinta da escrita, a qual tem a vocação de registo e contém uma dimensão de ausência. «Tomar a palavra» é usar o direito de discursar perante uma assembleia, em presença e neste sentido implica a «viva voz». O termo, na sua aplicação musical, constitui o *libretto* de uma composição destinada à voz, é o texto a cantar⁶. A «palavra», como expressão verbal do pensamento, supõe a articulação, o exercício da faculdade de falar. Retida pela escrita quando se fixa pela inscrição, muda de estatuto (da emanção à fixação). É nesta deslocação que se pode começar a pensar a inscrição numa relação com a pintura. Por isso, e paradoxalmente, o termo «palavra» deste título é indicador de uma escritura feita pelo pintar (feita de pintura), que se retém nela quando se fixa com tinta e passa a pertencer à ordem da figurabilidade plástica da pintura.

⁵ Ao cobrir de tinta o suporte bidimensional da pintura ele fica camuflado e a sua planura pode ser ilusoriamente representada com profundidade. «Planura, bidimensionalidade, era a única condição exclusivamente da pintura, não partilhada por mais nenhuma arte (...) Os Mestres Antigos pressentiram a necessidade que preservar o que foi chamado de integridade do plano pictórico: fazer perdurar significativamente a presença do plano por baixo da mais vivida da ilusão tridimensional de espaço» (tradução livremente minha), GREENBERG, Clement, «*Modernist Painting*», in *Art in theory: 1900-1990, an anthology of changing ideas*, Oxford, Charles Harrison & Paul Hood, 1992 (1ª ed.), p. 756. A propósito da planura e do mutismo da pintura, ver também LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoön: An essay on the limits of poetry and painting*, (trad. Edward Allen McCormick), Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1962; Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984.

⁶ Nos capítulos *Château d'eau*, *Visualidade poética ou poesia visual* e *Santa Cecília ou A propósito da música*, as inscrições vêm de uma estrutura musical onde as palavras são cantadas. No primeiro cita-se o *libretto* de *A flauta Mágica* de Mozart (ópera formatada como *singspiel* onde a palavra é cantada e dita alternadamente); no segundo inscrevem-se duas canções para coro misto (muitas vozes dizem o mesmo em diferentes melodias); no terceiro dá-se uma multiplicidade de referências à oralidade (vários idiomas traduzem-se em equivalências de sentido e significado; transcrições fonéticas, duas composições musicais para o mesmo texto e várias formas de registar o som – mecânica, linguística).

Outra das interpretações da frase titular é da ordem da latência (do textual) e implica uma pintura *sem* inscrição pintada, delegando o termo «palavra» ao campo da transtextualidade. «A pintura retém a palavra» implicitamente. Neste caso, «palavra» significa o texto que precede a pintura, um pré-texto que atravessa a representação pictórica porque o pintor, através das suas competências técnicas, o transpõe para a pintura, numa récita (a partir da narrativa bíblica ou mítica) que conta visualmente (quase silenciosamente) a história em arquitexto. “Quase” porque a voz desse texto continua presente, ainda que seja da ordem do inaudível. Se o seu silêncio é da ordem de um dizer que se cala, se é um som que recusa fazer-se ouvir, então a cegueira é da ordem da visibilidade, é condição para o in-visível tanto na falta como no excesso da luz.

O olhar do pintor é activo, a sua actividade é inteiramente criativa, a sua contemplação é criadora e, por isso, faz nascer textos (discursos) a partir da pintura, textos que ora são descrições (veiculadas pela descritibilidade do visual), ora são interpretações (geradas pela livre associação a que a visualidade pictórica se presta), e se começa por fazer récitas a partir de histórias, por outro lado faz nascer textos a partir das pinturas. Este texto ausente transparece e trespassa a récita visual, revela-se na e pela pintura: possibilita um trânsito entre textual e figural e/ou garante o reconhecimento do texto latente ou propõe uma significação outra que, no limite, alimenta a expectativa de um texto no plano do porvir. Sem texto inscrito, a voz da pintura é um pressentimento que permite reconhecer nela (ou projectar ou ainda imaginar) o texto que lhe antecede. Como Louis Marin explicita⁷, pela deslocação da récita de referência, na sua transtextualidade (de contextos e suportes), o texto latente (ou patente) na pintura torna-a mais próxima de questões cinematográficas ou teatrais e a imagem pintada tende a dar-se aos poucos, exigindo um tempo que é o do reconhecimento do que se vê (e do que se lê), um tempo para identificar o visto (e o lido).

O recurso aos regimes transtextuais é patente quer na re-produção do texto (por exemplo: canções da liturgia, frases provenientes de obras literárias, os signos do registo alfabético), quer na produção imagética da própria pintura, e possibilita (no que se lê e no que se vê) o reconhecimento da origem, da fonte, ou seja, permite reconhecer

⁷ MARIN, Louis, «*Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura*», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 12/13, coord. Emídio Rosa de Oliveira e Maria Teresa Cruz, trad. Maria Luísa Alves Lopes, Lisboa, ed. Cosmos, Janeiro 1991.

figuras e textos, pintores e escritores, cânones e estruturas afins (por exemplo: cenas de género, informadas na Bíblia ou na mitologia clássica, nas fábulas ou nas alegorias, nas histórias e nos contos), que fazem parte do património da história da arte ocidental.

A base de todas as inscrições pintadas nestas pinturas é a escrita fonética, cingida ao seu registo alfabético. A inscrição trans-figura-se em pintura pelo acto próprio de pintar e torna-se fonte imagética. O pintor pinta sobre a tela, como se fosse um escriba, um copista ou um escritor, como se o seu suporte pictórico fosse uma página de papel onde inscreve, pintando directamente as palavras, as frases, os textos (tomados como signos figurais com ou sem significação imediata) com o seu *medium* próprio (a tinta). Sobre o suporte pictórico simulam-se outros suportes de inscrição representados em *trompe-l'œil*, finge-se a projecção de um enunciado através da sugestão de um sopro que escapa da boca representada das figuras.

A palavra fica formalmente retida pela inscrição pintada porque integra a composição pictórica. Retida *na* e *pela* pintura – eis pois, para já, os dois sentidos do título desta dissertação (mas aos quais se acrescentará ainda um terceiro): formulada no gesto que pinta, a inscrição dá a ver o código que a regula: torna-se patente como registo da oralidade (do som proferido, do texto musicado) pela representação imprescindível de caracteres alfabéticos e sinais de pontuação, organizados de forma tão particular que tornam possível atribuir-lhes sentido(s) a partir de um código já conhecido.

Cada um dos dezassete capítulos dá enfoque a uma pintura ou a um políptico do programa de trabalhos, e propõe-se como uma glosa onde se problematiza e analisa as possibilidades de relacionamento entre a escrita e a pintura, a partir dos seguintes conceitos⁸:

- Ambiguação da significação da récita pictórica por vários textos possíveis
- Transparecimento de um texto por inscrever na encenação pictórica
- Teatralização e encenação da pintura a partir do texto; a distinção entre cena e récita.

⁸ O termo «glosa» é definido por Marin numa transcrição de FURETIERE, *Dictionnaire* de 1694 s.v. glose: «GLOSE: s.f. 1) Interpretação feita palavra a palavra de um autor num outro idioma. 2) Comentário que se faz no mesmo ou noutro idioma para explicar qualquer coisa mais e ao longo de um texto de autor. 3) Críticas ou acréscimos que se fazem aos acontecimentos e às histórias do mundo» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, col. L'ordre philosophique, 1993, p. 7.

- A ilegibilidade e a legibilidade da inscrição na sua transposição e conjugação com o figural

- A legenda como fórmula para enquadrar o texto na pintura

- A figuração do título como elemento da composição pictórica

- A ampliação dos significado(s) da pintura pela representação do texto e vice-versa.

- A figuração pintada a fazer nascer texto

- A variação e a repetição do textual e do figural (e vice-versa)

- A instalação estrutural do políptico a partir do texto

- A contextualização

- O retrato da letra alfabética

- A associação entre texto e figura na ampliação do campo poético de ambos

- A substituição do som das palavras pela figuração

- O eco e a sua transferência visual como uma gaguez da pintura *en abyme*

- A indicação figurada num gesto

- A dupla intitulação como duplo enunciado (paratextual e pintado) a convocar duas ordens da representação: a linguística e a pictórica⁹.

Duas das formulações pictóricas apresentadas estruturam-se nas grandes mitos da cultura europeia (*Hortus deliciarum* e *O segredo*). Abordar hoje estes temas, é voltar a dar-lhes visibilidade, ao mesmo tempo que se actualiza a sua imagética. A aplicação dos vários regimes trans-semióticos apela ao reconhecimento imprescindível da fonte, da origem e, igualmente, dos autores que, neste meio tempo, os tomaram como referência para as suas obras. Por isso, estas pinturas atestam a capacidade de pôr em abismo o próprio imaginário que as sustenta. O reconhecimento deste enleio de referências advém através do figural e do textual representados. Estas pinturas situam-se num *continuum* que possibilita aferir como a arte se mantém no seu caminho de referências ao deixar uma marca através de uma aptidão imprescindível para segurar qualquer coisa que lhe é próprio, original e antiquíssimo.

⁹ Tal como acontece com a pintura de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* que Michel Foucault analisa no texto homónimo (de 1973). O modo cristalino, congelado, da repetição do mesmo enunciado no título e na representação torna patente a sua não-redundância significativa porque tem funções distintas: a função de delimitação própria do título (paratextual) e a da legenda que se faz representar como figural, dentro da composição pictórica.

A terceira interpretação da frase titular apoia-se na análise comportamental do observador/leitor perante a pintura, na sua reacção: a palavra do observador fica retida, não é pronunciada. Então o enunciado do título metaforiza o silêncio perante o que se observa para especificar uma relação especular: o eco mudo afasta-se da leitura silenciosa (do que se vê inscrito no suporte pictórico) e aproxima-se do reflexo como revelação da natureza silenciosa da pintura, reflecte o seu apelo indiscutivelmente silencioso.

Na amplitude de comportamentos possíveis da experiência estética perante a pintura é nos seus dois pontos extremos, apatia e êxtase, que o silêncio se manifesta como reacção¹⁰. Há pinturas que resistem à produção discursiva na medida em que a experiência estética que propiciam provoca uma afecção particular, transportando um (possível) discurso – sobre e/ou a partir delas – para o campo da im-possibilidade. Se a pintura abre a possibilidade a campos discursivos, essa possibilidade encerra também a impossibilidade do discurso. É neste «im» da possibilidade que se manifesta um particular silêncio discursivo, revelação de uma sensibilização (ou de uma insensibilização).

O termo «retém», usado no título, aponta para o que fica retido na interpretação de um observador face à pintura: uma in-capacidade (?) ou aconsciência de que há um trânsito inexecutável perante a experiência do visível e a tradução verbal dessa mesma experiência, entre o que se vê e o que se pode dizer sobre o que se vê (uma capacidade discursiva que não é da ordem dos discursos históricos nem dos relatos ilustrativos ou descritivos). No limite, o silêncio é a expressão verbal possível para esta experiência estética onde o fruidor sem defesas, sem recursos, fica «sem palavras» perante a força sedutora da pintura que, desta forma, se escapa à ordem do discurso.

A este propósito Lacoue-Labarthe, no seu notável ensaio intitulado *L'épreuve du silence*, reflecte sobre a sua própria experiência que é a da ordem da fruição, do ponto de vista do observador perante uma (determinada) obra pictórica:

¹⁰ «Êxtase» é um termo usado, aqui, como sinónimo máximo da escala da experiência estética. Do grego *ékstasis* que significa «deslocamento» ou «movimento para fora» e, posteriormente, do latino *ecstasis* cujo significado remete para uma experiência do fora de si, um deslocamento estático. O estatismo pode ser tomado, paradoxalmente, como um ritmo que acelera até se tornar num *continuum*: ao transformar-se em *continuum*, o ritmo anula-se. «Apatia» vem do termo grego *pathos* que significa paixão. A este termo prefixa-se o «a» privativo ou de negação. O campo das paixões está, assim, evocado no termo: como sinónimo para a ausência de sentimento/emoção perante a experiência: uma ausência que é uma falta, e talvez uma falha (de reacção).

«(...) ces œuvres me touchent ou m'attirent, me disent quelque chose et m'interdisent.
En détresse: elles ne disent rien, justement, elles ne parlent pas: elles restent muettes, et d'un mutisme irrévocable»¹¹.

Este mutismo do observador faz eco à própria Pintura, porque ela é uma «arte do silêncio» como aponta Platão:

«O maior inconveniente da escrita parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a Pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos: falam das coisas como se estivessem vivos, mas, se alguém os interroga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa»¹².

O que caracteriza a escrita é a sua especificidade material, o imprescindível suporte de inscrição constituído pela superfície destinada a receber o registo linguístico. A civilização do alfabeto funda-se na reinvenção/reestruturação realizada pelos gregos onde a utilidade da escrita visa apenas o registo da oralidade. Formular este registo/inscrição como pura e simples emanção da fala, é sintoma de uma desconfiança sobre o próprio exercício de representar visualmente o discurso. Sob a enorme influência de Platão, esta suspeita estende-se a toda a representação porque a cultura grega preza todas as formas dialogantes da presença viva e, por oposição, desconfia do discurso inscrito porque quem nele fala “fala” está ausente. A voz inscrita transforma-se em imagem (é representação e ausência) e perde a capacidade de responder quando questionada. É uma voz que não se pode defender.

O silêncio pode ser uma das respostas perante a pintura: profunda e elementar, é o reconhecimento de um mutismo de raiz, de um reter secreto e mudo que é o jogo da pintura enquanto *(a)letheia*¹³. A pintura contém para si e, simultaneamente, revela e

¹¹ «(...) estas obras tocam-me, [ou] atraem-me, dizem e interditam-me qualquer coisa. Ensimesmadas [desamparadas, ou indigentes]: elas não dizem nada, justamente elas não falam: mantêm-se mudas, e num mutismo irrevogável» (tradução livremente minha). LACQUE-LABARTHE, Philippe, «*L'épreuve du silence*», in *Écrits sur l'art*, Genève, Les presses du réel, collection MAMCO, 2009, p. 85 (capítulo IV, pp. 85-89).

¹² PLATÃO, *Fedro ou da beleza*, trad. Pinharanda Gomes, Lisboa, Guimarães Editores, colecção Filosofia & Ensaios, 2000 (6ª ed.), 275d, pp. 122-123. Esta comparação é um argumento de Platão para desacreditar a escrita a favor da voz – da viva voz. Esta desconfiança pela escrita estende-se, em Platão, a toda a representação. Nesta dissertação, em contrapartida, defende-se a representação num sentido aristotélico, ou seja, como exercício de aprendizagem. Sobre esta disputa remete-se para o capítulo IV: *Le devenir/deviner-fable du monde*.

¹³ O «a» privativo implica «não» (uma negação) ou «sem» (uma ausência), no termo «letheia» que, em si, é sinónimo de «esquecido» ou «escondido». «Aletheia» traduz-se então como não-esquecido ou não-

guarda, toma o silêncio como eloquência própria. Por isso, abre-se ao discurso mas não se prende nele; inicia-o para imediatamente o deixar em suspenso, interrompido, estrangulado. A sua função é indicativa: a pintura (apenas) possibilita o discurso.

Falar ou escrever sobre pintura é ser erradicado do mutismo da contemplação, é pensar sobre. Entre o apelo da pintura e a ordem do discurso (a oralidade), entre o que é mudo e o que fala, há uma tensão, uma carga, uma força. Embora a escrita também tenha um mutismo próprio¹⁴ (na dimensão de ausência a que está afecta), escrever a propósito da pintura é responder a esse apelo, é atentar e atender ao que acontece dentro do mutismo irrevogável da pintura. Neste silêncio, que é insistência e sustentação da própria pintura, detecta-se, por vezes, uma angústia (ou traição): a da própria pintura abandonada. Um abandono que é consequência de um desinteresse (pela pintura) mas que, paradoxalmente produz um discurso: um discurso estéril *da* e *sobre* a pintura que a problematiza como meio (de comunicação), como finalidade (que tem fitos). Assim, a angústia é perante *este* discurso parasita *sobre* a pintura (e não a do observador perante a pintura).

Embora não directamente em relação à oralidade mas na necessidade de a registar, Platão distingue o discurso dialéctico¹⁵ do discurso retórico, sendo o primeiro

velado, manifestação do que se esconde, um apresentar na iminência da ausência, numa coincidência entre o que se dá e o que se retira. Neste conceito entende-se que o esconder, o velar, o ocultar são anteriores e mais antigos do que o aparecer, o desocultar, o desvelar, pois só a partir de um velamento como ocultação se pode desvelar ou desocultar. Ao optar por escrever (a)*letheia* com o «a» entre parêntesis, convoca-se o jogo entre o que se revela e o que se oculta. Conforme PRIETO, Margarida P., *O Livro-Pintura*, Lisboa, dissertação apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 42-43.

¹⁴ O mutismo da escrita está patente na escolha dos termos: por exemplo, no enunciado frásico, a eleição de uns termos é o silêncio de outros. Este acto de selecção permite relacionar um termo com outros (substituíveis e silenciados). Outro exemplo é a afasia, que se manifesta como um vírus na actividade selectiva, inibindo a capacidade de definir quais os sentidos e significados do enunciado, quer dizer, veiculando um silêncio pela ausência de uma mensagem inteligível. Mas o principal mutismo vem da voz de quem escreve: uma voz ausente que não pode responder às interpelações do leitor, como Platão explicita. «(...) [Os] discursos: falam das coisas como se estas estivessem vivas, mas, se alguém os interroga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa. (...) [O discurso] não é capaz de se defender nem de se proteger a si mesmo». Por outro lado, Platão alude ao mutismo discursivo dentro de num determinado tipo de discurso: «Ao discurso conscienciosamente escrito, com a sabedoria da alma, ao discurso capaz de se defender a si mesmo, e que sabe quando convém ficar calado e quando convém intervir.» PLATÃO, *op. cit.*, 275d-276a, pp. 122-123.

¹⁵ No tempo de Platão, os casos legais eram defendidos em tribunal com discursos retóricos, redigidos *a priori* segundo padrões e modelos, muitas vezes com uma afinidade distante da causa apresentada. É contra estes discursos que Platão se insurge, defendendo, como opção, o discurso dialéctico. «Todavia, acho muito mais bela a discussão destas coisas [a Justiça e outras virtudes] quando se semeiam palavras de acordo com a arte dialéctica, uma vez encontrada uma alma digna para receber as sementes! Quando se plantam discursos que se tornam auto-suficientes e que, em vez de se tornarem estéreis, produzem sementes e fecundam outras almas, perpetuando-se e dando ao que os possui o mais alto grau de felicidade que um homem pode atingir!» PLATÃO, *op. cit.*, 276e-277a, p. 125.

lacónico e concentrado na riqueza do conteúdo (o discurso do filósofo, daquele que procura a sabedoria), e o segundo aquele que toma a formulação lexical, sintáctica e semântica como desculpa para exibição do domínio da linguagem do orador (e não da linguagem ao serviço de um tema, no sentido da explanação de um pensamento). A posição de Platão visa, sobretudo, atingir os retóricos e os sofistas. Mas este contexto discursivo permite pensar a angústia da pintura – a angústia de um abandono enquanto tema, assunto, disciplina ou campo criativo. É neste sentido, também, que o silêncio revém como resumo, resultado, murmúrio de fundo de um discurso que nada diz, que nada quer dizer, mas que se apresenta cheio, rico de termos compreensíveis mas não inteligíveis – o silêncio nasce então de um enorme estrondo discursivo.

“Nada a dizer” não é da mesma ordem de nada compreender. É da (tentativa de) compreensão da história da produção das pinturas, da identificação das suas figuras, das cenas transformadas em récitas e das metáforas (ou alegorias), dos seus elementos visuais icónicos e plásticos que se formulam os discursos em torno da Pintura¹⁶. Estes discursos são sintoma de uma dificuldade em guardar silêncio, em espelhar o silêncio antiquíssimo que a Pintura convoca no seu apelo mudo. Lacoue-Labarthe faz a distinção entre os discursos *sobre* a pintura e o discurso silencioso e ontológico *da* Pintura. Quando a pintura na sua função ilustrativa, está ao serviço da literatura, eclipsa o seu silêncio essencial: primeiro o texto conta histórias, depois a imagem mostra-as, encena-as para o olhar. Mas a representação abstracta propõe-se como puro exercício de reconhecimento e sobretudo na falta de um reconhecimento imediato, abre ao deslumbre este mutismo elementar, mas o silêncio jamais se estabelece¹⁷.

¹⁶ A este propósito uma nota é necessária sobre o que se pode identificar como iliteracia visual. Porque a representação pictórica tem a dupla característica da transparência e da opacidade, há sempre uma imagem que resiste (mesmo que indecifrável), um resto visual de pura opacidade. Este «resto» opaco formaliza a pintura enquanto objecto plástico, é a sua forma enformada. Este resto é o que permanece como estímulo visual de onde nada mais há a retirar (a ler, a compreender). Para este observador, incapaz de identificar histórias e personagens representados, o que permanece (e não pouco) é a pintura na sua forma mais desprezível, a pintura que não é mais do que aquilo que parece ser; a pintura como um conjunto de formas e cores identificáveis (apenas) em termos genéricos – os seus signos visuais plásticos e pictóricos.

¹⁷ A emoção da pintura é o seu poder de fazer nascer, a emoção de um estranhamento próprio do trabalho da arte onde se reconhece a passagem de uma outra estranheza, uma surpresa que é nomeada como íntima e individual; é a experiência de um sujeito que, perante uma pintura, efectiva um percurso: o sujeito sai para fora de si próprio, enviado para o longínquo. Esta experiência advém da atenção, no estar atento à pintura; é uma estranheza que co-move e transforma – é uma força transportada, que passa através dos signos mudos da pintura.

«Le silence est le contraire du discours, il est la violence en même temps que la beauté ; mais il en est la condition puisqu'il est du côté des choses *dont* il y a à parler et *qu'il* faut exprimer. Pas de discours sans cette opacité à tenter de défaire et de restituer, cette épaisseur intarissable»¹⁸.

O dito parece opor-se ao não-dito como uma voz que se cala. A sua representação na pintura é um desafio duplo: pela presença e pela ausência, pela inscrição pintada ou na falta desta e a voz que diz (e sobretudo, o que ela diz) distingue-se da sua oralidade e simultaneamente do registo que dela deriva e lhe é próprio. O não-dito, em vez de ser tomado como um silêncio, carrega a pintura como comentário latente (*a posteriori*), como aquilo que se guarda, dentro do discurso sobre a pintura. O não-dito é o que recua nesse discurso, o que, pela sua ausência (enunciativa), acrescenta uma carga ao significado. Como explica Barthes¹⁹, o discurso sobre a pintura é a literatura na pista do desejo. Por isso, tão importante é o dito como o que não é dito: o que se inscreve na pintura e o que se omite. Segundo Lyotard, o silêncio tem, por vezes, um carácter opcional: ou permanece fora de cena, escondido e sem necessidade de se tornar audível, ou se torna visível, patente na cena como elemento da representação no seu registo pictórico. O silêncio não é um vazio sem palavras. Pode ser manifestação contrária e evidenciar um esgotamento das palavras (um esgotamento do pensamento) da sua insuficiência significativa ou, ao contrário, da superabundância de significados, num extravasar de significação que conduz ao caos, inviabilizando a organização necessária e própria à linguagem. Então, o silêncio torna-se um pré-discurso caótico onde, como uma explosão de sentidos e significados impossíveis de verbalizar, as ideias originam outras ideias.

«Une telle violence appartient au fond du langage, elle est son point de départ (...).»²⁰.

Após semelhante experiência, tornar à linguagem, ao discurso, exige uma distância, um tempo, uma separação do estímulo que é responsável pela experiência.

¹⁸ «O silêncio é ao contrário do discurso e vice-versa; é a beleza e a violência, simultaneamente, e condição, pois está perto das coisas de que fala, como sua expressão. Não há discurso sem esta opacidade que tenta desfazer e restituir, esta densidade inesgotável», (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹ BARTHES, Roland, «Rhétorique de l'image», in *Communications*, nº 4, 1964.

²⁰ «Uma tal violência pertence ao fundo da língua, é o seu ponto de partida», (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op.cit.*, p. 14.

Esta separação é um distanciamento imprescindível; é também uma morte – a morte do objecto pela sua perda – e um nascimento – do próprio discurso a partir da perda do objecto.

«(...)la fonction cognitive comporte en elle-même cette mort qui fait le vis-à-vis, ce désir qui fait l'épaisseur de la référence» ²¹.

A pintura retém a palavra» em três formulações essenciais: primeiro pela inscrição pintada onde a palavra pertence à pintura como elemento da composição; depois, como texto latente que informa e enforma uma récita; depois ainda como manifestação silenciosa do observador.

«A pintura que retém a palavra» é uma expressão titular com estas (e outras) significações a sustentar a decisão da sua escolha. As possibilidades dos seus sentidos em tensão é adequada e carrega de expectativa a relação em estudo nesta investigação, cuja condição de problematização é a própria pintura como testemunho deste relacionamento entre as figuras pictóricas e as inscrições pintadas. As legendas, as epígrafes ou quaisquer outros registos e suportes (gráficos) são tomados pela pintura como estratégias representacionais, conceptuais e formais de reter e/ou de mostrar um texto: a pintura «diz» qualquer coisa porque os seus elementos visuais se aliam ao seu conteúdo composicional para tornar patente a inscrição linguística onde se ostenta a ambivalência visual da inscrição.

Uma vez que as dezassete pinturas são inéditas e concretizadas especificamente no âmbito da problemática desta investigação, mantém-se em aberto a análise de uma possível mudez receptiva como resposta ao apelo mudo da pintura na sua contenção discursiva própria de uma «arte do silêncio», no seu retraimento, abstracção ou recusa em expressar um discurso, escondida num aparente não-dizer que se inibe e se cala num murmúrio. Assim, a análise da reacção de um observador «outro» (que não o próprio autor/pintor) é omissa propositadamente, mas as estratégias e intenções pictóricas visam este observador, dirigem-se a ele, e, nessa medida, são descritas e explicadas porque integram o processo criativo.

²¹ «A função cognitiva contém esta morte que faz frente-a-frente, este desejo que faz espessar a referência» (tradução livremente minha). *Idem*.

II. A PROBLEMÁTICA E A METODOLOGIA

Esta investigação assume duas vertentes, uma prática e outra teórica. A convivência entre ambas permite problematizar a relação cúmplice entre o figural e o textual que define este programa de trabalhos.

A questão de fundo estrutura-se a partir do visual pictórico que acolhe as ordens do visível e do invisível e ainda as do legível e do ilegível, pondo em relação o pictural e o escritural. Colocada como um relacionamento, a questão desta investigação impõe uma metodologia experimental da qual deriva o plano de trabalhos onde se actualizam questões antiquíssimas da pintura, nomeadamente a da descritibilidade do visual no textual ou, ao contrário, do textual no visual implicando directamente o conceito de atravessamento da imagem no texto e do texto na imagem. O termo «descritibilidade» é aplicado na sua abrangente significação, ou seja, na função de representar, pela descrição que decorre de uma análise sistemática, objectiva, abrangente e incisiva ora sobre o visual, ora sobre o textual.

Ao longo dos dezassete capítulos (que se apresentam como corrente descontínua), o questionamento dá-se em permanência e em toda a sua inquietude. Que tipo de equação permite o convívio entre duas unidades significantes, a da pintura e a da escrita, numa relação trans-semiótica? Em que medida a integração, na composição pictórica, dos signos da escrita alfabética (sob a fórmula de um texto, de uma palavra, de uma letra isolada), afecta a visualidade da representação? Como é que a densidade plástica de um texto se transfigura em textura visual sem perder legibilidade? Numa pintura com palavras, o movimento do olhar disciplina-se na marcha imposta com o exercício da leitura e renuncia à liberdade da dança? Ou, pela pintura de uma inscrição, o texto adere à composição geométrica como elemento visual e participa desse ballet ocular?

Nos capítulos desta dissertação o relacionamento entre o textual e o pictórico adquire uma função demonstrativa. «Relação», do termo latino *relatio*, define o carácter de dois (ou mais) objectos do pensamento que estão englobados dentro do mesmo acto intelectual. Como seus sinónimos existem os termos relato, conexão e correlação. São vários tipos de relação: contacto, analogia, pertença, causalidade, coexistência, correspondência, identidade, interferência, oposição e ligação – relativa, de dependência, com aplicação (ou implicação), de distanciação (afastamento e proximidade) e todos eles são trazidos para esta análise. O estudo das relações entre o

figural e o textual, entre o visível e o legível (nas suas variantes e gradações), conjuga a intensidade e a amplitude da interferência destas duas unidades significantes, uma na outra, com o objectivo de, mais do que responder, criar testemunhos, evidências geradas na prática de atelier, no próprio gesto do fazer pictórico, que implica *a priori* o questionar desse gesto. Gesto como origem de um fazer particular (o *factum est* da pintura, a coisa gerada num cometimento – *res gerere* – pela e com a pintura) e que se distingue de outros fazeres: este gesto é a responsabilidade de um a-fazer que retém, no sentido de captar a forma, que dá forma, que enforma:

«O gesto (numa distinção com o fazer) *res gerere* implica alcançar alguma coisa, retê-la sobre si, assumir a inteira responsabilidade»²².

A metodologia assumida é de carácter heurístico (do grego «*heuriskein*» que significa «encontrar» pela descoberta) e faz da experiência, no laboratório da pintura, a sua legitimação. É pela experimentação, no acto próprio do fazer pintura, que se dá uma aproximação à problemática, progressivamente. A inevitável exploração em atelier é tomada como prática laboratorial onde o gesto de pintar se formaliza (dá forma e enforma) em pintura, num aparecer assertivo e firme que passa por estádios intermédios e que tem como fito, como horizonte de expectativa, o pensamento sobre a problemática em questão.

O corpo teórico desta investigação documenta o seu corpo pictórico, estrutura-se a partir dele de modo inseparável e co-dependente. Cada capítulo está especificamente dedicado a uma única obra (singular ou em políptico) e toma-lhe a identificação. Uma fórmula estrutural e estruturante que permite a apresentação das pinturas em paralelo com os conceitos e teorias que as suportam, numa lógica dialogante e remissiva. Assume-se, fundamentalmente, o ponto de vista da pintora/autora na medida em que a sua escrita é feita *a posteriori* (na sua grande parte), quer dizer, depois e em referência directa à vertente da *praxis*, ao corpo pictórico laborado *a priori*. O seu conteúdo é reflexo do reflexo, sobretudo em termos de enfoque porque, ao mesmo tempo que teoriza o pensamento, analisa o gesto que está na génese de uma prática informada. A sobreposição de esquemas conceptuais entre imagem e linguagem, entre o visual e o textual, entre a figura e a textura, entre a visibilidade e a legibilidade, entre a presença e a ausência, entre a opacidade e a transparência está latente nesta abordagem para tornar

²² AGAMBEN, Giorgio, «*Notas sobre o gesto*», in *Interactividades: Artes, Tecnologias, Saberes*, Lisboa, co-edição CECL – FCSH/UNL e Dep. Cultura da CML, 1997, p. 20.

patente a necessidade de precisar, de tentar apreender, de captar para discernir, de compreender o que converge nesta relação de modo a registrar, descrever, exteriorizar a rede, a especificar os enlaces que a constituem e dela se elevam. Esta sobreposição é, também, manifesta nos blocos de texto citados no corpo desta dissertação e que, ora assumem a continuidade de um raciocínio, ora soam como ecos de vozes outras, de autores outros, num paralelo de livre associação com os seus escritos, sempre em sua homenagem. Justamente, estes fragmentos citados são assumidos, por vezes, como um texto em paralelo, como um susurro ao ouvido do leitor, e a sua função é a de fazer, momentaneamente, uma deriva.

São especificados os conceitos e as regulações metodológicas, processuais e instalativas de cada obra em análise, bem como as variantes do relacionamento problematizado que permitem distinguir o enfoque de cada um dos capítulos (e em cada pintura, respectivamente). Estas variantes funcionam como os principais dispositivos de transformação de cada uma das propostas pictóricas, sobretudo no que respeita à instalação das peças no espaço expositivo.

Contudo, cabe aqui também sublinhar a importância do distanciamento (que é uma distinção) entre *laboratório* teórico e *laboratório* artístico:

«(...) a experimentação teórica, semiótica, não tem outra finalidade a não ser levar ao conceito o pensamento da obra, formular, sob a forma de regras, as variações e princípios das transformações, a dinâmica da repetição (da identidade e da diferença) dinâmicas do fazer (gesto) criador da obra»²³.

No «laboratório da escrita-imagem»²⁴ os modos de laborar são dois: um, teórico, que toma o *scriptorium* como cenário; o outro, artístico, que se faz no atelier. Este duplo labor é pensado «como a constituição de uma experiência crítica às noções de signo plástico, de vocabulário pictórico, sintaxe figurativa, gramática dos estilos»²⁵.

Uma dupla aproximação (prática e teórica) abre à ampliação do processo de questionamento que, neste caso, se inicia primeiro e em simultâneo com a necessidade de fazer, necessidade da ordem da compulsão que principia o processo, no gesto de

²³ MARIN, Louis, «Experiências estéticas no laboratório da escrita-imagem», *op. cit.*, p. 95.

²⁴ Toma-se a expressão titular do artigo de Louis Marin, *op. cit.*

²⁵ MARIN, Louis, *op. cit.*, p. 88.

pintar, num «*élan*»²⁶. Fundamentação que dá relevo à *tekhnê* e à *poïesis*. «*Tekhnê*» é a palavra grega que está na origem do termo «técnica». Por sua vez, «técnica» significa o conjunto de procedimentos (artifícios, habilidade de manuseamento) próprios a determinada disciplina: um fazer e um saber manuais. A aplicação destes procedimentos exige competência, mas também um «fazer artístico» que estaria implicado originalmente no termo grego. Por seu lado, o termo «*poïesis*» não designa um género – e sobretudo não um género poético nem a suas regras próprias de fazer – mas aquilo que dentro da arte excede a arte. Este excesso é o ausente na obra, é o que pertence à obra mas está ausente de toda a sua forma (no sentido aristotélico da palavra), fora do artefacto mas dentro do ofício da verdade²⁷.

Há uma relação entre *tekhnê* e *poïesis* na medida em que a capacidade de agir (o gesto artístico onde se conciliam impulso e técnica) deve ser adequada, deve estar em acordo com a obra. As competências técnicas devem estar à altura das intenções e das necessidades que a criação da obra exige. Por seu lado, a obra enforma-as dando a ver as implicações de competência: do pensamento e do fazer como pensamento e fazer poéticos. Esta aliança entre *tekhnê* e *poïesis* não é um simples procedimento, mas a força criativa originária – que origina, por exemplo, a pintura – uma força da mesma ordem da da natureza, como *natura naturans*. A *tekhnê* possibilita trazer para diante de, permite mostrar porque oferece um desvelamento: dá a ver²⁸. Originalmente, poeta significou (apenas) aquele que faz. *Poïesis*, do grego «criação de um campo poético», vem colocar a ênfase nas opções autorais, nas intenções, nos *a priori* e nas resoluções plásticas implicadas e exigidas pelo *medium* da pintura²⁹, em detrimento de uma análise

²⁶ «*Élan*» é o termo francês que significa o movimento progressivo que prepara a execução de salto de um exercício; o movimento ardente e súbito inspirado por um sentimento vivo. É o impulso, sendo esta impulsão como a preparação para um mergulho ou ainda um movimento afectuoso em expansão, um *pathos* caloroso e cheio de vivacidade. Conforme definição de «*élan*» em *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, le Robert, 2007 (edição revista), p. 831.

²⁷ Conforme BAYLLY, Jean-Christophe, «*L'étrange emotion*» (prefácio) a LACOUÉ-LABARTHE, *op. cit.*, pp. 18-19.

²⁸ Remeto para LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *op. cit.*, p. 238. No capítulo 22, intitulado «*Eu égard*», o autor aponta: «A *tekhnê*, certamente, comanda – e distingue – uma certa divisão (do trabalho) dos sentidos, pelo menos na sua distinção a que correspondem materiais e instrumentos diferentes consoante a especialização, rudimentares ou subtis, inatos ou adquiridos, do corpo – que existe incontestavelmente (...). Mas a *tekhnê*, propriamente não é divisível» (tradução livremente minha). Remeto, também, para o ensaio de NANCY, Jean-Luc, *Resistência da Poesia*, tradução de Bruno Duarte, Viseu, Edições Vendaval, 2005.

²⁹ Na vertente prática desta dissertação, o *medium* adoptado é o óleo sobre tela. As excepções são duas: *Le devenir/deviner-fable du monde* (capítulo IV) onde o suporte pictórico é a madeira (em substituição

do ponto de vista do observador (o outro que não é o pintor) – uma análise da recepção que se manifesta nas interpretações e livre-associações desse observador sobre um já feito ou um já dado, o *factum est* pictórico.

Para uma compreensão íntima, de carácter filosófico, e interna, nomeadamente de carácter formal, técnico, conceptual, teórico da pintura há que a pensar como prática de atelier, no seu contexto laboratorial (de experimentação) onde a possibilitação das problemáticas está em aberto. O termo «possibilitação» como tradução para *Ermöglichung* significa o acto ou o facto que torna possível. Na realidade, há uma diferença entre uma possibilidade (o que pode ocorrer dentro dos domínios do possível) e uma possibilitação (a instauração deste ou daquele domínio do possível). O que se quer possibilitar na pintura (e pela pintura) é um relacionamento especificado entre dois campos significantes condicionados *a priori* pela coincidência formal de um suporte e, sobretudo, pela coincidência autoral, na figura do pintor/autor numa duplicação crítica, a do pintor/observador:

«(...) l'artiste est (...) cet Autre à la fois familier et lointain, qui avance dans la vie avec d'autres prises, d'autres modes d'appréhension, avec une habileté et une inventivité, un savoir-faire que tout à la fois il admirait et redoutait : car ce qui aura toujours été en jeu pour lui, ce n'était pas le résultat ou la maîtrise, quels qu'aient pu en être l'importance (jamais niée) ou les sortilèges, mais la fidélité à une idée, non pas de l'œuvre en tant que telle, comme production ou comme chute, mais de l'art, et de l'art en tant qu'il peut être, depuis la pensée, pour elle, le mirage et le miracle, le triomphe et la joie»³⁰.

No contexto desta investigação o pintor é simultaneamente autor e observador. Esta desmultiplicação está implicada no distanciamento imprescindível relativamente à análise crítica da pintura, mas é um exercício dificultado pela ligação íntima entre os dois modos da visão: o do olhar (contemplativo) e do ver (analítico). Contudo, a coincidência entre pintor e autor (entre autorias) e entre pintor e observador (entre

da tela) e *Château d'eau* (capítulo IX) onde uma das três peças é um livro inscrito a tinta-da-china sobre papel.

³⁰ «O artista (...) é aquele Outro umas vezes familiar, outras, distante, que atravessa a vida tomado por modos outros de apreensão, com habilidade e inventividade que, a todo o momento, admira e teme porque, para ele, o que está sempre em jogo não é o resultado ou o controlo – que não deixam de ter a sua importância (jamais negada) ou o seu efeito – mas a fidelidade a uma ideia, não tanto da obra como produção ou queda, mas da arte, e da arte como ela pode ser, desde o pensamento, que para ele é já ilusão e milagre, triunfo e exaltação» (tradução livremente minha). BAILLY, Jean-Christophe, «*L'étrange émotion*» (prefácio), in LACQUE-LABARTHE, Philippe, *op. cit.*, pp. 16-17.

pontos de vista) abre espaço a uma discursividade informada «por dentro» e a partir «de dentro»: o pintor está no ponto oposto ao do observador, está «do outro lado do espelho», numa posição privilegiada que lhe permite problematizar a relação do texto na pintura como base numa experimentação que resulta na criação de testemunhos.

Duas modalidades da percepção visual permitem articular os verbos «olhar» e «ver» e determiná-los como dois conceitos. Usados, frequentemente, na língua portuguesa como sinónimos, derivam na sua significação. Na sua origem etimológica, o verbo «olhar» significa «observar atentamente, contemplar, exercer o sentido da visão»; por seu lado, o termo «ver» significa «perceber pela visão, estabelecer como real a partir do sistema perceptivo visual». «Olhar» é um verbo intransitivo, exprime uma acção limitada ao sujeito que olha e, por isso, é próximo de «contemplar», pois a sua actividade funda-se no modo subjectivado que implica dirigir o sentido da visão em direcção a um lugar ou objecto (específicos e seleccionados), em busca de um prazer sensorial que, no limite, tende para uma perda de vigor das sensações, das emoções e, então, petrifica-se, preso em si mesmo, fixo, indiferente, insensível, desgostado, fatigado. O verbo «ver» constrói-se como modalidade participativa do raciocínio: é o olhar inteligível e o seu carácter é transitivo porque põe em relação o sujeito (que vê) com o objecto visionado (o visto) e admite uma alteração, ao nível da cognição, quer do sujeito que vê, quer do objecto percepcionado³¹. O modo «ver» funda-se no sentido (é da ordem da significação): o modo «olhar» funda-se no *pathos* (é de ordem sensorial). A estas duas modalidades implicadas no sistema perceptivo visual acrescenta-se uma terceira, «ler», dependente de um estímulo específico: o texto.

Mas a imagem é o estímulo que funda qualquer um dos modos da percepção visual.

«Toda a argúcia de semiólogo está aqui em entender a imagem como fundadora do olhar, na força presentificadora que ela possui. É portanto à visibilidade que a imagem faz apelo, que não se confunde com o visto mas com a sua possibilidade

³¹ Conforme CRARY, Jonhatan, *Techniques of the observer*, Cambridge/Mass., MIT Press, 1990. O observador é como um *utilizador* cujo sistema sensorial é complexo, estimulável e reactivo: quando a visão associa o acto de ver com o tacto, deixa de ser puramente retiniana: o observador é um *corpo* que vê. É este princípio que regula a fruição da pintura de paisagem (por exemplo), tal como foi pensada por Jean-Luc Nancy: a visão, como uma passada, faz um percurso táctil, mergulha no «interior» da representação, percorrendo-a até ao longínquo e distante horizonte, infinitamente. Conforme NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, pp. 101-119.

Quando a visão dissocia o acto de ver (o óptico) do tacto (o háptico), o observador é um *espectador* cuja escala perceptiva se situa entre a apatia e o êxtase.

e, nessa medida, toca o invisível como potência, como virtualidade da imagem»³².

A natureza múltipla da imagem como *virtus* – no sentido de uma força, de uma potência – convoca tanto o visível presencial (real) na concretude de uma presença ou de uma representação, como o invisível (mas não menos real) das imagens mentais.

Porque o pensamento por imagens é imprescindível e tendencialmente inato aos artistas visuais, a coincidência entre autor, pintor, observador, leitor vem possibilitar uma reflexão igualmente informada pela relação entre imagem e linguagem. O presente documento é o resultado dessa aliança conceptual que permite sistematizar e convocar estas duas ordens numa *praxis* que transparece e regula toda a investigação. As pinturas apresentadas vêm testar dezassete hipóteses para este relacionamento, e se antecedem a experiência estética de um observador – alteridade –, antecipam a sua posição, colocando-o no horizonte de fruição *a posteriori*. Por outro lado, à própria pintora é exigida a observação e análise do seu labor, exercício que o coloca na posição crítica de (se) observar e que funda uma multiplicidade de pontos de vista, como na perspectiva em voo de pássaro. Sob a ficção literária de um pseudónimo, a pintora assina Ema M para se distanciar da autora da análise que assume o seu nome próprio (Margarida Prieto é o ortónimo de Ema M). Assinar «enquanto outro» é um dispositivo estratégico, de afastamento e deslocação do olhar, que auxilia a criação de distância crítica imprescindível à análise de qualquer questão. Gesto criativo, legítimo e consequente, ficcionar o nome da pintora permite iniciar, de imediato, uma relação entre a denominação (que é a função primeira da linguagem) e a mostra (que é também a função da imagem) sob o conceito de identidade.

Neste documento de cariz teórico, ao qual acresce o testemunho pictórico, comprova-se a possibilidade de produzir um discurso analítico, crítico e conceptual que se recorre de esquemas, mecanismos e conceitos, ora da pintura, ora da literatura, nomeadamente pela ficção do nome da pintora ou no recurso à transtextualidade, pela absorção ou transformação de referências. Assumidos como hipótese de ordem heurística, os métodos de exploração e pesquisa são fundamentados pela aproximação progressiva e experimental.

Como é que a pintura se pode constituir como um programa de investigação e, no sentido oposto, como é que uma problemática se pode dar a ver enquanto pintura?

³² MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image : Gloses, op. cit.*, p. 11.

Esta dupla questão está delimitada pelo programa de trabalhos apresentado no índice, onde a relação entre textual e figural é pensada a partir da representação da linguagem e da imagem, na sua formulação pictórica, na sua enformação pela pintura onde participa um texto que se dá a ler, que se dá a ver e/ou ainda que se pressente. Pelo gesto de pintar, que regista ou implica este texto, a pintura propõe-se como um duplo estímulo (à visibilidade e à legibilidade). A inscrição pintada funde texto e figura numa articulação complementar que se formaliza na composição pictórica por proximidade, justaposição, sobreposição ou, de uma maneira mais subtil, pela ocultação transparente do texto numa récita ou, ainda, e no outro extremo, pela inscrição que figura exclusivamente como pintura³³.

III. ORGANIZAÇÃO E ESTRUTURA

A problematização participa no trabalho da pintora, em atelier, e a problemática toma forma pela necessidade de fazer, na e pela pintura. A metodologia adoptada é vital para dar a conhecer o esquema mental que subjaz a cada uma das dezassete aporias que dividem este documento (a cada capítulo corresponde uma obra do programa) e reflecte o estilhaçamento analítico da relação em estudo que motivou, de antemão, a *praxis* pictórica (linguagem/imagem, textual/figural, inscrição/figuração, escrever/pintar). A compartimentação por capítulos esquematiza a apresentação e organiza os enunciados, permite dar relevo a cada pintura na sua análise e conferir maior objectividade ao enfoque. Contra a sequencialidade inevitável do índice, estes capítulos desvinculam-se de qualquer relação hierárquica que essa sucessão possa suscitar. O seu conteúdo sedimenta-se nas obras pictóricas, ou seja, é a pintura, na relação referenciada a outros textos e a outras pinturas (como pré-textos e pretextos), que origina esta análise³⁴. O discurso é o de quem faz pintura, é o da pintora informada pela prática e que, a partir dela, estrutura as intenções e concretizações projectuais, concebe a instalação dos polípticos, determina o *factum est* da pintura e, no texto, convoca termos de outras

³³ Não se trata aqui de pensar a pintura como um texto, como fundamenta a tese da semiótica de primeira geração (segundo os termos de Louis Marin em *Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura*, *op. cit.*), mas de tomar o signo linguístico como signo figurável na pintura onde, se a sua boa forma for preservada, ostenta a sua condição de signo e a sua condição de figura, sem perder a sua função indicativa representacional, o seu estatuto de substituição, de estar «em vez de» ou a «remeter para» relativamente ao objecto que enuncia.

³⁴ Do ponto de vista metodológico, à medida que os conceitos que sustentam cada capítulo (e cada obra) são introduzidos no texto é desenvolvida a sua fundamentação teórica. Na sua convocação posterior, noutros capítulos, a delimitação teórica terá os contornos de um resumo.

disciplinas, nomeadamente da semiologia, da história da arte e das ciências da percepção visual.

Porque uma relação comporta uma diversidade de variantes, cada capítulo concentra-se em especificar o seu enfoque, mas sempre em conexão com os restantes capítulos, num esforço de rigor para os interrelacionar, indicando paralelismos, afinidades, variantes, distinções, contrastes. Cada um delimita uma questão que deriva do relacionamento em análise, e assim define um ponto do programa de trabalhos e especifica o seu propósito dentro da problemática e ao mesmo tempo discrimina e justifica as referências transtextuais, enuncia intenções e apresenta as formalizações pictóricas dessas intenções, bem como a(s) fórmula(s) essenciais de posicionamento expositivo das pinturas. A este conjunto de procedimentos acrescem reproduções de todas as pinturas identificadas com as respectivas fichas técnicas. No caso dos polípticos, sempre que é necessário, são apresentados desenhos esquemáticos que os organizam (relacionando as peças entre si), fotografias da sua instalação e das peças, individualmente.

A importância da posição específica de cada parte de um políptico pictórico na sua instalação é o que determina a sua relação. O rigor do seu posicionamento é absolutamente determinante pois cria uma conjunção particular e dialógica com o espaço expositivo: transforma-o em lugar, neste movimento, a sua função de suporte amplifica-se ou modifica-se³⁵.

Cada capítulo deste documento sustenta-se em obras que problematizam o relacionamento entre figural e textual também pela composição geométrica da sua instalação. Por este motivo são essenciais as reproduções e os desenhos no acompanhamento do texto analítico que, assim, tornam inteligível o(s) esquema(s) da instalação das pinturas. Esquema, esboços, desenhos, especificam o conjunto de indicações indispensáveis ao instalar das pinturas. Constituem um registo meta-

³⁵ «Quando a obra é acomodada numa colecção ou apresentada numa exposição, diz-se também que é levantada [*Aufgestellt*]. Mas este levantar [*Aufstellen*] é essencialmente diferente do levantar [*Aufstellung*] no sentido da edificação [*Erstellung*] de uma obra arquitectónica, do erigir de uma estátua ou da representação [*Darstellung*] de uma tragédia no festival. Tal levantar é o erigir no sentido de consagrar e glorificar. Levantar já não quer aqui dizer meramente «fazer a montagem». Consagrar significa tornar sagrado, no sentido em que, no edificar com o carácter de obra, o sagrado se torna originariamente patente como sagrado e o deus é chamado para o aberto da sua presença». HEIDEGGER, Martin, «A origem da obra de arte», in *Caminhos de Floresta*, trad. Helga Hook Quadrado, Lisboa, edições Fundação Calouste Gulbenkian, 2002 (1ª ed.), p. 41. Na palavra, «*Aufstellen*», a tradutora, em nota, faz uma equivalência entre a palavra «levantada» e palavra «instalada». É neste enquadramento filosófico que se pensam as instalações das obras produzidas no âmbito desta investigação, ou seja, o levantar/instalar da obra como consagrar.

pictórico na medida em que permitem o mapeamento, a visualização esquemática da organização espacial dos polípticos, definem a relação exacta entre as peças constituintes (posição espacial e distâncias entre si), indicam sentidos, garantem significados. Esta documentação visual visa compensar a falta de uma experiência *in situ* e, simultaneamente, regista o pensamento criativo subjacente a cada instalação. O espaço ocupado pela pintura é conceptualizado nos termos destas instalações (efectivas ou virtuais) para dar a ver o gesto pictórico na sua total amplitude, quer dizer, como resultado de um raciocínio e de uma *tekhnê* que antecipa a resolução da instalação no acto próprio da concepção pictórica.

A concepção da pintura na fórmula do políptico faz apelo à concepção do fragmento na ordem do visual. No regime inter-textual, o fragmento é um excerto de texto – alvo de um trabalho de selecção, corte e cola que define o mecanismo conceptual da citação. Na pintura, a prática do fragmento não é necessariamente, nem primeiramente, oriunda do regime textual e pode manifestar-se como uma «gaguez visual», implicando o conceito de repetição *en abyme*, na pura dobra reflexiva do jogo de simetrias patentes na representação, no jogo especular, na ênfase anafórica³⁶. O políptico permite ainda outros esquemas de instalação predeterminados pelo conceito de série e de ciclo. A série³⁷ põe em relevo uma regulação, um encadeamento de idênticos, a duplicação representacional na repetição do *modus operandi*. O ciclo propõe uma transformação até à origem num movimento giratório³⁸.

³⁶ A gaguez visual é conceptualizada literalmente na repetição de termos em idiomas distintos em **Furor Loquendi I** e **Furor Loquendi II** (capítulo XVI) ou em frases citadas em **Château d'eau** (capítulo IX). O livro que compõe esta peça é também estruturado segundo «tema e variações» que, assim, apelam à repetição como mecanismo de transformação. A repetição *mise en abyme*, «importada da heráldica por André Gide, (...) é um procedimento de duplicação que consiste em colocar a representação de uma figura no seio dela mesma». *En abyme* está associado à ideia de vertigem, de perda de referência. Conforme BABO, Maria Augusta, «*Invenzioni capricciose* segundo Piranesi de Rui Macedo», in *Rui Macedo – «Invenzioni capricciose» segundo Piranesi*, Lisboa, Edições Opway, 2008, p. 13. Também o jogo especular que é posto em obra pela dupla **Furor Loquendi** que se apresentam como desdobramento de uma mesma aporia, mas **Furor Loquendi I** é uma peça única e **Furor Loquendi II** constitui-se como políptico de 17 peças. Este parcelamento releva do posicionamento de cada pintura (parte) em instalação (no todo) de acordo com um princípio-chave que garante a distinção entre as duas **Furor** ao nível da sua visibilidade plástica.

³⁷ Quando fora da estrutura de mapeamento de que dependem como políptico, todas as peças constituintes de **Casa Arrumada: Sines** e **Casa Arrumada: Cascais** sugerem um pensamento sobre a serialidade (capítulo II).

³⁸ **As cores do Alfabeto** (capítulo I) é um políptico que tem três fórmulas possíveis de posicionamento no espaço, sendo uma delas, justamente, um círculo que propõe um arco-íris infinito a partir do encadeamento cromático das pinturas que remetem o olhar para uma circulação infinita, numa dança de roda.

Os capítulos desta dissertação sistematizam-se como um mapeamento que antecipa a instalação de cada políptico, na medida em que projecta a sua visibilidade final e especifica um horizonte instalativo que se configura numa parede abstracta, infinita e branca ou, ainda, na experiência da sua instalação efectiva exemplificada com a exposição **Fabuleira**³⁹.

Este mapeamento prepara o acto inaugural. O termo «inaugurar» tem o seu étimo em «augúrio» (e in-*augurare*), significa fazer como da primeira vez, *repetir* a primeira vez; por isso inaugurar um lugar é partir de uma atopia caracterizante do espaço expositivo. É pela obra que o espaço se funda como lugar. É com a obra instalada (através dela) que se acede ao espaço como lugar. Na impossibilidade de uma experiência com as pinturas *in situ* – impossível de ser mediada –, é feita uma tentativa para a ficcionar: a cartografia dos esquemas indica as intenções da pintora, revelam as suas escolhas formais e conceptuais. São registos que tornam transparentes, explicados, inteligíveis, o pensamento criativo que está «antes» e «por trás», opacificado pela presença das obras. A condição projectual do papel branco deste documento é usada para fazer uma transposição virtual do branco da parede: procura-se simular a experiência vivencial, num deslocamento impossível. Em oito destes capítulos é incluída a documentação da instalação correspondente os polípticos que participaram na exposição **Fabuleira**.

IV. TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE

Para além do conceito «relação», que é fundador e opera como fio condutor da análise, existem outros conceitos que a atravessam, nomeadamente: transparência e opacidade.

Transparência e opacidade são indicadores, nos antípodas de uma mesma escala de avaliação, que permitem relacionar a visibilidade da pintura e legibilidade da inscrição pintada, bem como o carácter re-presentacional de ambas. Têm a sua aplicação segundo três abordagens distintas e presentes neste documento. Primeiro, pertencem à terminologia científica (física e química), patente no estudo técnico da pintura na

³⁹ Nesta exposição, que ocorreu entre Maio e Julho de 2012 na Fundação D. Luís I em Cascais, estiveram instalados oito polípticos: **Casa Arrumada**, *Qui scribit bis legit*, *Furor Loquendi II*, *Hortus deliciarum*, *Château d'eau*, Os Três Dragões, O gesto indicativo e Era Uma Vez.

caracterização dos pigmentos. Segundo, são termos da semiologia aplicados à análise dos regimes semióticos (o textual e o pictórico). Terceiro, no uso metafórico da descritibilidade perceptiva do jogo entre luz e sombra que estimula o sistema de percepção visual.

«Transparência» é um termo que aglutina «trans-» (do latim, que quer dizer «do outro lado», «além» e, em palavras compostas, significa «através») e «-parência» (o que a-parece, o que se mostra, ou dá a ver); implica uma passagem, um trânsito e, simultaneamente, uma modificação, uma alteração, uma transformação.

«Opacidade» é antónimo de transparência. As superfícies opacas (do latim «*opacus*») impedem a passagem da luz, opõem-se ao seu trânsito porque a reflectem integralmente (como acontece com o espelho).

Os dois termos têm, ainda, uma carga metafórica na sua aplicação semiótica, filosófica mas também científica: a luz é o veículo de conhecimento, tornar «claro» é tornar inteligível. Na análise do registo gráfico da inscrição pintada – que permite (ou não) a leitura imprescindível à significação desse texto e que veicula (ou não) a sua compreensão – estes conceitos são tomados como factores-extremos, em equação. Transparente é todo o texto inscrito que se deixa ler, na medida em que os signos da sua inscrição tendem a desaparecer e a partir desta in-visibilidade acede-se os seus conteúdos. Opaco é todo o signo que impede a leitura: ou porque não é para ser lido (é figuração propriamente figural) ou porque a boa forma dos seus caracteres alfabéticos está em falta e impossibilita o reconhecimento indispensável. Opacidade e transparência dependem exclusivamente da in-visibilidade dos signos da escrita que revém da boa ou má forma do seu traçado figural⁴⁰.

O equilíbrio que faz a equação entre estes dois conceitos é o jogo de forças entre figural e textual. Do lado do figural está a opacidade, do lado do textual (e da sua leitura) está a transparência. Mas o relacionamento da pintura com o texto nela pintado desenvolve gradações: sem anular as opacidades pode tender para a transparência e, vice-versa, sem deixar de transparecer pode tender para a opacidade. O conceito de reconhecimento é o que define esta oscilação, e o próprio exercício de reconhecer é mensurável, temporalizado e tipificado. Se a opacidade do texto é consequência da plena visualidade plástica dos seus *graphos* que se recusam a desaparecer e assim

⁴⁰ LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, pp. 9-24. Nesta dissertação tomo o termo «figural» tal como o autor o delimita no primeiro capítulo deste seu livro. Embora este termo seja aplicado, sistematicamente, para referir todos os elementos na pintura que não são inscrição – o texto pintado –, há uma excepção, como acontece neste caso, onde se refere à forma dos caracteres (o seu traço), como acontece neste caso.

resistem à leitura, então a transparência depende da in-visibilidade desse grafismo, pondo em trabalho o signo no seu apagamento perante a leitura, onde o *grapho* fica invisível para garantir a inte-legibilidade do texto em direcção ao seu sentido. Mas o conceito de transparência de um texto pode ser pensado como desambiguação dos seus conteúdos e, ainda, na facilidade da sua decifração (veiculada por reconhecimentos de várias ordens). Por outro lado, a pluralidade de significados acrescenta-lhe espessura em camadas e, gradualmente, o texto opacifica-se, a sua decifração assume-se então como experiência do difícil: a espessura ou a opacidade podem advir da impenetrabilidade do sentido, da sua ausência.

Estes dois conceitos têm implicações directas a vários níveis analíticos e implicam-se numa rede complexa de conhecimentos que envolve a técnica pictórica (as suas qualidades químicas manifestas nas reacções e peculiaridades dos pigmentos e do *medium*, que afectam as camadas de tinta até à superfície), a eficácia da aplicação da geometria e da perspectiva na composição e o rigor da figuração e da inscrição pintada tendo em conta as capacidades do sistema perceptivo visual na percepção específica do estímulo que é a pintura.

As referências conceptuais, teóricas e artísticas da figuração pictórica desta investigação vêm da cultura europeia e são sustentadas, também, segundo estes dois conceitos. A partir da análise comportamental da luz nas superfícies⁴¹, separa-se o que se ilumina e o que se ensombra. Distingue-se «a pintura que procede da sombra» da «que procede do vazio»⁴² (distinção entre a cultura europeia e a nipónica) e demarca-se a pintura descritiva (*trompe-l'œil*) da récita (que separa a pintura da Europa do Norte da Mediterrânica).

A transparência da pintura depende do re-conhecimento de estruturas conceptuais e formais que sustentam a composição: o género pictórico e o tema genérico, a identificação da récita e das figuras representadas⁴³, o cânone como arqui-

⁴¹ O comportamento da luz depende absolutamente da capacidade de absorção e reflexão das superfícies, quer dizer, do feixe luminoso as atravessar ou não. É a partir desta transitividade lumínica que transparência e opacidade ganham sentidos, significados e produzem resultados no trabalho do pintor.

⁴² Remeto para o capítulo V: *Qui scribit, bis legit* onde se faz a distinção entre estas duas formulações pictóricas.

⁴³ Os géneros da pintura são denominações que indicam o assunto representado, a saber: retrato e autorretrato, natureza-morta, paisagem, cena de história (da mitologia ou bíblica) e nu. Foram criadas no século XVI e estabelecem o reconhecimento do cânone, da regra que subjaz a cada género. Uma notável análise sobre o assunto encontra-se no livro SERRALLER, Francisco Calvo, *Los géneros de la Pintura*, Madrid, edições Taurus, colecção Pensamiento, 2005.

pintura. Mas este transparecer depende inteiramente do reconhecimento dos signos visuais icónicos ou figurativos e picturais ou plásticos e ainda dos pretextos que determinaram a representação, impõe uma teoria da recepção que está dependente da familiaridade do observador com o campo criativo e artístico da pintura (e da literatura) que lhe permite identificar as referências.

Os pressupostos autorais – que são apanágios da pintora e do seu fazer pictórico – alimentam o gesto pictórico à medida que aquela toma decisões sobre o que figurar e como figurar. Por exemplo, «São Jorge e o Dragão» é uma estrutura narrativa pré-convencionada (regime archi-pictórico) com tantas formulações pictóricas quantos os pintores que a abordaram e, mais ainda, porque alguns retomam o tema e propõem variações, como acontece com Paolo Uccello.

O cânone delimita os conteúdos figurais na representação de cada récita e das suas personagens: os gestos, os panejamentos, o colorido, o cenário colaboram para a distinção entre esta e as outras⁴⁴. À medida que se descodifica e reconhece o que se repete e o que se altera, e se distingue o que se mantém e o que se transfigura, avança-se na direcção do transparente (entra-se na dimensão transitiva da pintura). Mas a abstracção parece impedir este transparecer, na medida em que impede reconhecer cenas, personagem, lugares, ou seja, estão em falta os signos visuais icónicos e figurais. O termo «abstracção» nomeia o que resiste ao reconhecimento. No exercício de tentar ver «através», para mostrar o que de mais opaco há na pintura, encontram-se as suas constituintes irredutíveis (a pincelada, a pastosidade da tinta, o pigmento), ou seja, os seus signos visuais picturais e plásticos fundam a sua dimensão reflexiva.

«(...) to represent means to present oneself representing something. Every representation, every representational sign, every signifying process thus includes two dimensions (...): reflexive – to present oneself – and (...) transitive – to represent something. These two dimensions come quite close to what contemporary semantics and pragmatics have conceptualized as the opacity and the transparency of the representational sign»⁴⁵.

⁴⁴ Tal como acontece, por exemplo e numa transposição para outro campo criativo, com a fórmula do primeiro andamento de uma sonata clássica.

⁴⁵ «Representar significa apresentar-se representando qualquer coisa. Toda a representação, todo o signo representacional, todo o processo de significar inclui, assim, duas dimensões (...): uma reflexiva – apresentar-se (a si mesmo) –, outra, transitiva – representar outra coisa. Estas duas dimensões estão muito perto do que a semântica e a pragmática contemporâneas conceptualizaram com a opacidade e a transparência do signo representacional». MARIN, Louis, *On representation, op.cit.*, p. 352-353. O autor chama a atenção para o estudo *Logic de Port-Royal* do século XVII, e continua: «Dentro dos mecanismos que toda a representação inclui para se apresentar na sua função, no seu funcionamento e, de facto, na sua

As características reflexivas do que é opaco e as características de transitoriedade e de transitividade do que é transparente são estruturais e estruturantes no relacionamento em análise: porque qualquer signo – qualquer representação – se designa, se significa, se reflecte; porque este signo – esta representação – representa qualquer coisa quando se a-presenta e através da sua representação reflexiva – qualquer representação – transporta uma força expressiva e pragmática. É este o trabalho da opacidade na pintura cuja reflexibilidade assenta no pintado, na própria representação e no i-reconhecível da figuração representada. O carácter transitivo da pintura deve-se à sua camuflagem imprescindível, à in-visibilidade do seu suporte, coberto da tinta que enforma a representação, que dá forma às figuras.

Na medida em que são aplicáveis à representação, quer por via do escritural quer por via do figural, estes dois conceitos (da transparência e da opacidade) são presenças assíduas (latentes e patentes) nas obras pictóricas a que cada capítulo se dedica. Justamente, a representação caracteriza-se duplamente por estes conceitos, e no jogo tenso entre o que pertence ao textual e o que pertence ao figural a sua função é determinante. Não se trata de separar texto e figura. O texto distingue-se das figuras propriamente figurais porque é (sempre) assumido na sua boa forma (*morphos*) pela manuscritura (ou melhor, pela picturação) e quando a sua legibilidade está comprometida é por via de um incumprimento de outra ordem, nomeadamente, espacial.

O relacionamento destes dois conceitos é o jogo de uma força e dos valores de deslocação dessa força, que é graduada – na amplitude limite desta graduação estão situados os opostos: num extremo, a opacidade, no outro, a transparência. O seu funcionamento consiste num balouçar que se inclina ora para a opacidade, ora para a transparência, para pôr em evidência condições de utilização (i-legibilidade, in-visibilidade) mas implica uma consciência crítica sobre a função desta oscilação.

Entre o que é da ordem da linguagem e o que é da ordem da imagem, entre o textual e figural, entre escrever e pintar, entre inscrição e figuração também o pensamento oscila, ainda que a sua articulação seja sempre feita segundo o modo do *logos*. Se a inteligibilidade e significação de um texto depende inteiramente da sua

funcionalidade como representação, encontrei enquadramentos, os operadores e os processos de posicionar e enquadrar as figuras. Quanto mais forte é o apelo da dimensão transitiva, quanto mais a transparência ‘mimética’ se manifesta sedutoramente, quanto mais a atenção do olhar é ocupada e cativada pelo jogo prazenteiro da substituição, menos estes mecanismos são detectados e inteligíveis no discurso descritivo da pintura» (tradução livremente minha).

transparência (da sua legibilidade), o mesmo não acontece com a pintura: a legibilidade do figural (que pode ser metafórica) propõe-se como um exercício da linguagem, na função de nomear e identificar os signos visuais icónicos ou figurais (as personagens, os adereços, os cenários), e os signos visuais plásticos ou picturais (as pinceladas, as texturas, os movimentos). O acesso ao texto é feito pelo exercício da leitura (directa, pelo próprio leitor, ou indirecta, pela escuta) que articula in-visibilidade e legibilidade. À pintura acede-se pela observação visual do visível. Este acesso é duplo e dentro da lógica do *pathos*: afecta directamente o sistema perceptivo visual e implica um sentido da ordem da inteligibilidade e um sentir que estimula as emoções e os afectos. A relação empática que a pintura suscita distingue-a do texto pelo imediato; uma imediatez que é um poder: ela seduz, independentemente da sua transparência que é a de um reconhecimento que permite atribuir significados e nomes aos signos visuais, ou mesmo, após este reconhecimento; resiste à linguagem, ou antes, subsiste para além da linguagem.

V. NOTA SOBRE O TERMO «CONTEMPORÂNEO»

A Pintura, como *tekhné*, permite produzir imagens com características próprias. A imagem (produzida pela pintura) é um estímulo que se dirige (quase) exclusivamente ao sistema perceptivo visual e pode provocar relações sinestésicas, quer dizer, põe em contacto as cinco ordens sensoriais num sistema de correspondências. Esta imagem entra na categoria das representações e na medida em que o próprio *medium* afecta a sua percepção (no campo da recepção), caracteriza-a expressivamente. O seu conteúdo é delimitado por um constrangimento relacional, entre figural e textual, que actualiza a colaboração clássica entre pintura e literatura e propõe uma dimensão conceptual (o signo é significado), uma dimensão fónica (é palavra), uma dimensão acústica (é som), uma dimensão visual (é imagem) no campo da sensação, como marca provocada no campo do receptor (a *aesthesis*). Esta imagem pictórica está sempre delimitada pela *poiësis* deste enquadramento, pelo seu campo poético e imagético que toma uma concretude pela *teckhné*.

O exercício pictórico, definido no âmbito desta investigação, suprime intencionalmente a execução rápida, que se afasta do exercício de observação e se concentra numa expressividade ensimesmada e tautológica. Vai, por isso, a contra-

corrente e, neste movimento, assume a história própria da arte (genealogia) como referência e numa lógica de continuação, recuperando temas, géneros e *modus operandi*. Em todo o caso, impõe-se a tónica no figural (e não no textual), embora a visualidade destas pinturas implique a legibilidade dos seus textos pintados. Às técnicas de apropriação literárias convocadas na formulação e realização destas pinturas – conceitos intertextuais como a absorção (o pastiche) e a citação, a alusão, a evocação (que implicam uma transformação) – aliam-se outros mecanismos de convocação, como a anamnese, que permite um trabalho de retorno onde se reinventa a herança cultural (apoiada na história da pintura) pela criação *poietica* de um tempo próprio na pintura. As actualizações temáticas e técnicas utilizadas podem ser questionadas dentro de uma prática «contemporânea». Termo que, numa acepção equívoca, é hoje legitimador, ainda que impropriamente utilizado, pois qualquer obra parece adquirir, como se fosse contaminada com «contemporaneidade», a caracterização «contemporânea», tornando-se, assim, «contemporaneizada». A este propósito e como esclarecimento, recorro ensaios de dois autores, António Cícero⁴⁶ e Giorgio Agamben⁴⁷, que são lapidares no desvanecimento deste equívoco, veiculado pelo uso (e abuso) do termo «contemporâneo» para caracterizar obras e/ou artistas do final do século XX início do século XXI.

António Cícero analisa etimológica e gramaticalmente o termo «contemporâneo» para esclarecer sobre a sua função conotativa, sempre em relação a «qualquer coisa» e, na falta expressa desse «qualquer coisa», sempre em relação com o sujeito de enunciação, em contacto com o tempo presente, como expressão de uma afinidade singular com uma mesma época. Para evitar equívocos, autor propõe, a substituição do termo «contemporâneo» pela palavra «actual», onde a implicação de uma relação com e no tempo presente se mantém. Por sua vez, Giorgio Agamben sugere, como termo sinónimo para contemporâneo, o «inactual». Este acréscimo do «in» na palavra «actual» é revelador. Como elemento locativo latino, «in» significa «em» e «dentro», ou seja «em actualidade» ou «dentro do actual», indicativo de concordância com o tempo presente. O «in», como prefixo negativo, é o elemento latino

⁴⁶ CÍCERO, António, «*O desejo de contemporâneo*», in *Folha de São Paulo*, 30 de Maio de 2009, <http://recantodasletras.com.br/artigos/1622969> (15-05-2011)

⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio, «*O que é o contemporâneo*», in *Nudez*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2010, pp. 19-30. *O que é o contemporâneo* intitula o segundo capítulo deste conjunto de ensaios, onde o autor caracteriza o «contemporâneo» recorrendo a analogias com a neurofisiologia e a astronomia para explicar as metáforas «ver no escuro do seu tempo» ou «iluminado por uma luz que nunca há-de chegar».

que vem privar ou retirar este acordo, esta aderência com o presente, para abrir uma dimensão de desconexão que coloca fora – o que lhe permite um distanciamento em relação ao tempo presente: tempo onde o indivíduo se inscreve, a que pertence, o seu «*saeculum*» (do latim, que significa «tempo de vida»). É na dupla acepção do «in» contida na palavra «inactual» que se define o contemporâneo: alguém dentro do seu tempo (duplo tempo: da vida biológica e da cronologia histórica) com a capacidade de se distanciar (capacidade individual que se manifesta como pulsão para além da vontade), num exercício de anacronismo que restaura a possibilidade do acto anamnésico e permite uma maior compreensão do seu tempo.

O contemporâneo é aquele que age dentro da actualidade, que reage ao seu tempo, ao seu século. O distanciamento que o caracteriza é condição imprescindível que o distingue, permitindo analisar e criar, com uma lucidez ímpar, a actualização de qualquer coisa no presente (em presença), que vem do passado e se projecta no futuro. Assim, a relação com o mundo que caracteriza o contemporâneo é da ordem da experiência. «(...) A experiência é uma categoria central para a teoria estética de hoje»⁴⁸ e é fundamentalmente diferente e distinta de um raciocínio, ou seja, não pode ser acrescentada ao sujeito.

«The term “experience” refers to a process between subject and object that transforms both – the object insofar as it is only in and through the dynamic of its experience that it is brought to life as a work of art, and the subject insofar as it takes on a self-reflective form, its own performativity recurring in a structurally uncanny (or rather un-homely) way in the mode of the object’s appearance. For how the object appears to us at any given moment is something we do not and is yet inconceivable without the performative force of our imagination. Now the subject that is engage in such an experience is obviously not an abstract viewer but in each case a concrete one»⁴⁹.

⁴⁸ REBENTISCH, Juliane, *Questionnaire on «The Contemporary»*, in *October*, nº130, MA, MIT Press, Outono 2009, p. 101. Neste número da revista *October* publicaram-se as respostas de vários autores (historiadores de arte, filósofos, curadores, e outros) ao desafio editorial colocado por Hal Foster, um dos editores. A questão foi lançada dentro dos circuitos artísticos europeus e norte-americanos e perguntava, exactamente, sobre o que significa o termo «contemporâneo» e a sua contextualização. (Curiosamente foram escassas as respostas).

⁴⁹ «A experiência é um termo que refere o processo entre sujeito e objecto e que os transforma a ambos: o objecto, na medida em que apenas e só através da dinâmica de experiência é trazido para a vida como obra de arte; o sujeito, na medida em que toma, sob a forma de auto-reflexão, a sua própria performatividade recorrendo a uma estrutura estranhamente familiar, acesso para o modo de aparecer do objecto. É a força performativa da imaginação que está na base desta experiência e o sujeito desta experiência é concreto (e não abstracto)» (tradução livremente minha). *Idem*.

O olhar «contemporâneo» vem acrescentar uma dimensão particular ao exercício ocular a que as pinturas propostas no contexto desta dissertação fazem apelo. Lyotard observa: se a pintura propõe uma dança ao olhar, um movimento livre pela superfície pintada, então o texto exige uma direcção e um sentido que regulam o movimento ocular (no exercício da leitura)⁵⁰. De acordo com Agamben, «contemporâneo» é aquele que vê através do obscuro do seu tempo, que não se deixa cegar pela luz do seu século. E para explicar a metáfora, o autor recorre à neurofisiologia:

«O escuro, não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência de luz, qualquer coisa como uma não-visão, mas o resultado da actividade dos bastonetes, um produto da nossa retina»⁵¹.

São as células cones (activas durante o dia) as que reagem às grandes intensidades de luz, e que dão a informação necessária ao cérebro para a produção da imagem dentro do sistema perceptivo visual. As células bastonetes são responsáveis pela actividade visual em condições de fraca intensidade lumínica (como acontece ao final do dia ou ao amanhecer) ou na ausência de luminosidade (nomeadamente durante a noite, onde cessa toda a actividade das células cones). Esta comparação esclarecedora permite compreender que a acuidade visual é maior quando ambas as células, bastonetes e cones, estão activas. A dupla e simultânea actividade das diferentes células da retina, é própria dos momentos de transição entre actividade e descanso (dos cones – sensibilizados por muita luz – e dos bastonetes – activos com fracas condições lumínicas) e responsável pelo grau de acuidade visual. A gradual alteração da intensidade de luz permite percepcionar a alternância da actividade celular, comprovada em alguns momentos do dia como o amanhecer e o anoitecer. Com a alteração brusca das condições de luz dá-se uma cegueira temporária (que pode ser experienciada em situações do quotidiano, por exemplo: à saída de uma sala de cinema, do escuro para o luminoso; ou a entrar num ambiente interior sombrio vindo de um exterior radioso, do luminoso para o escuro). Esta cegueira é a própria luz que se dá a ver enquanto tal.

⁵⁰ «O quadro não para ser lido, como dizem os semiólogos de hoje, o quadro é como um campo de pasto para o olho, diz Klee, um campo que faz ver, que se oferece ao olho como uma coisa exemplar, como *natura-naturante*, diz ainda Klee, porque faz ver o que é ver. Ou faz ver que o ver é uma dança. O olhar traça caminhos sobre a pintura, uma e outra vez; caminhos co-traçados imperiosamente (e também lateralmente) pelo pintor, indicações dos percursos a seguir; e a sua obra é esse retornar dentro dos quatro lados da pintura onde o olho, posto em movimento, está vivo» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁵¹ AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, p. 23.

A análise do sistema perceptivo visual, na sua capacidade fisiológica de percepção, proporciona dados imprescindíveis ao entendimento dos movimentos oculares (o que os estimula e a sua reacção ao estímulo), sendo este o princípio que regula a análise de Lyotard sobre o visível e o legível. Também a definição de «contemporâneo» proposta por Agamben faz uma analogia dentro do sistema perceptivo visual, socorrendo-se das suas células constituintes: o «contemporâneo» caracteriza-se dentro de uma visão (metafórica) capaz de escapar à «cegueira produzida pela luz do seu tempo». Visão indicativa de uma lucidez singular, configurada na passagem, na transição da luz para o escuro, onde a sua acuidade analítica é distinta. Esta visão não cega, vê através, vê aquilo que ainda está por ver e o que ainda está por vir (e neste sentido participa de uma pre-visão). Estabelece um «encontro secreto» entre o passado e futuro, entre origem e presente, pondo em relação os vários tempos.

Termino esta nota com outro autor para quem a «contemporaneização» veiculada por contágio estilístico não é o que qualifica a obra. Pontévia defende a obra de arte, tomada como seu próprio testemunho mas também como testemunho da experiência estética que abre à experiência do sagrado. A arte é caracterizada pelo seu contínuo, a sua resistência (à morte anunciada), o seu resto (que é como a marca de uma passada). A questão da legitimação da arte é a da sua legitimação histórica ou, noutros termos, da sua capacidade de ser compreendida e vista dentro do momento em que se encontra, como factor de resolução desse momento: exactamente onde a resolução é problematizada, exactamente onde se detecta a extensão da sua amplitude até ao limite de toda a sua capacidade de ressonância, do apelo ou do efeito de verdade onde a arte é – deve ser – ponte, passagem, veículo. Em termos históricos essa ressonância também é formal (e logo estilística), mas não é na aparente homogeneidade caracterizadora de uma época que reside a sua «contemporaneidade». Como contraponto à cegueira acima enunciada por Agamben, – «cegueira produzida pela luz do seu tempo» –, Pontévia analisa ainda uma certa cegueira como manifestação da cintilação:

«(...)dans le scintillement l'objet disparaît, masqué par son propre éclat. Cette scission, à bien y regarder, a quelque chose de prodigieux : non pas que la lumière y soit infidèle à sa fonction, qui est de montrer, mais bien plutôt parce qu'elle y montre ce qu'en général elle ne montre pas, à savoir que la chose est seulement 'montrée'. Cette suspension de la visibilité que provoque l'éclat de la

lumière pure (séparée) et son éblouissement révèle soudainement que tout ce qui peut être montré peut aussi être retiré»⁵².

⁵² «(...) na cintilação, o objecto desaparece mascarado pelo seu próprio brilho. Nesta cesura, e olhando de perto, há qualquer coisa de prodigioso: a luz que não sendo infiel à sua função, que é a de mostrar, antes mostra-se, em vez de mostrar o que geralmente mostra, a saber: qualquer coisa que ela ilumina em presença. Esta suspensão da visibilidade provocada pelo brilho da luz pura (separada) no seu ofuscamento, revela, subitamente, que tudo o que pode ser mostrado pode também ser retirado» (tradução livremente minha). LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Préface*, (prefácio) a PONTÉVIA, Jen-Marie, *La Peinture, Masque et Miroir. Écrits sur l'Art et Pensées Détachées I*, Périgeux, William Blake & Co. Edit., 1993 (2ª ed.), pp. XVI-XVII.

CAPÍTULO I

AS CORES DO ALFABETO

«Merveilleux, monstueux pouvoir de l'alphabet. Non seulement il a su transformer et absorber l'expression orale, mais il contrôle également l'espace graphique. (...)

Illusion ultime du mirage. Il suffit de s'éveiller au réel pour la dissoudre. Si le visible participe de l'alphabet ce n'est pas de cette manière. Remontons vers les origines, les origines vivantes, du système, dans la Grèce des VIII^e-VII^e siècles avant notre ère. Ce n'est pas la rigueur des tables que l'on y découvre d'abord mais le négligent désordre des marques graffitiques, 'dédicaces' gravées sur des objets, des statues, des offrandes déposées dans les sanctuaires ou retrouvées dans des tombes»⁵³.

As Cores do alfabeto é um políptico de vinte e seis pinturas que pensa o ideograma de gênese do sistema alfabético. Cada pintura representa simultaneamente uma letra do alfabeto como signo de referência e outras figuras, num exercício que conjuga estes signos da escrita com signos do figural⁵⁴ – exercício afim ao das letras capitais nos manuscritos medievais. Chama-se «alfabeto» ou «abecedário» ao conjunto de signos usado para representar graficamente os sons da fala. Cada um dos seus signos é também chamado de letra e pertence a um sistema de escrita. No alfabeto ocidental, as letras são apresentadas numa ordem convencionalmente estabelecida. Os primeiros alfabetos surgiram na bacia do Mediterrâneo ocidental; o alfabeto fenício data aproximadamente do século XIII a.C. e deu origem a vários alfabetos modernos entre os quais o grego, o latino, o cirílico, o árabe, o hebraico, etc. O alfabeto latino é o conjunto de caracteres que os romanos tiraram do alfabeto etrusco e, especialmente, do alfabeto grego para a grafia da língua latina. Passou, depois, ao uso das línguas neolatinas e anglo-saxónicas, com adaptações, sinais diacríticos, dígrafos, para representação de novos fonemas. É frequentemente usado para referenciar os rudimentos/bases de uma qualquer disciplina e a sua ordenação/organização/sequência convencionalizada possibilita

⁵³ CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Editions Flammarion, col. Idées et Recherche, (1^a ed., 1995), 2009 (edição revista), p. 51 (com citação de DETIENNE, M., «L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce», in *Les Savoirs de l'écriture. En Grèce ancienne*, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 12). A inscrição na pedra é a primeira forma de apresentação das leis da cidade aos cidadãos (sobre este assunto remete-se para o capítulo VII: **Vanitas**).

⁵⁴ Embora os caracteres alfabéticos sejam também figuras, o termo «figural» é tomado de Jean-François Lyotard e aplicado neste texto para denominar o que na representação pictórica não é inscrição textual.

a estruturação por prioridades, à semelhança da numeração (árabe ou romana). Na actualidade o alfabeto latino torna-se um sistema fechado (de vinte e seis caracteres ou letras) e a sua utilização é internacional, ou seja, é usada independentemente do idioma.

«Pour nous, l'essence de l'écriture, son modele idéal, c'est l'alphabet, dont les systèmes antérieurs n'ont fait que s'approcher par étapes. Nous devons cette conviction à la clôture du système, à sa perfection illusoire de petite machine transparente. Or c'est précisément cette clôture qui était impossible à concevoir par les Grecs parce qu'elle était contradictoire avec la pensée de l'écriture telle qu'elle leur avait été transmise. Ce qu'ils attendaient de leur système était de pouvoir y retrouver les deux qualités qui présidaient au fonctionnement des systèmes précédents : une extension internationale, et un caractère mouvant, flottant. International, l'alphabet l'était sans aucun doute, puisqu'il pouvait être utilisé indifféremment d'une langue à l'autre. Mais sa structure n'avait rien de flottant ou d'éphémère : sa valeur opérationnelle se limitait au seul niveau phonologique du langage et l'étroit réseau de signes qui en assurait le jeu ne tolérait pas d'éléments qui lui sont hétérogènes»⁵⁵.

A letra é a protagonista em cada uma das pinturas da série para relevar uma dupla função: a de signo linguístico e de ícone indicativo com uma equivalência sonora; releva assim da fonética que advém do reconhecimento da sua morfologia bem como da sua componente lexical. É a partir da inscrição letra que se inicia a problematização da relação entre inscrição pintada e a pintura onde se inscreve.

«(...) A intrusão de uma letra num conjunto icónico constitui uma experiência crítica para este conjunto, na medida em que põe em evidência as próprias condições da representação: a letra é um operador, um catalisador – para falar em linguagem de laboratório – de opacidade ou de opacificação da representação mimética. Como o contrário, (...) a atracção da representação figurativa da letra põe [o conjunto] em estado de derivação mimética ou representacional»⁵⁶.

Tomada como signo e figura principal numa composição espacial bidimensional, cada letra é enfatizada pelo seu traçado num contorno determinado com um *typo* como desenho ou traço que enforma um *tupo*⁵⁷). Este traço tem uma função determinante: delimita a mancha condicionando as áreas a colorir que se organizam e

⁵⁵ CHRISTIN, Anne-Marie, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁵⁶ MARIN, Louis, *Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura*, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁷ O termo *tupo*, transliteração latina do grego significa modelo. Este modelo assume uma concretude pelo *typo* que lhe dá uma forma, enforma-o. Sobre este assunto remete-se para o capítulo X: *Sic itur ad astra*.

separam os elementos figurados. A relação de analogia no *modus operandi* de todas e de cada uma das pinturas marca uma afinidade: igualiza, regula sem lhes retirar a identidade que as caracteriza. Esta série confirma a capacidade da imagem entrar na ordem do léxico e/ou a capacidade de transfiguração morfológica do alfabeto pela imagem pictórica⁵⁸. O alfabeto, representado pelos seus caracteres no primeiro plano da composição, é figurado para dizer o mínimo mas sem evitar remeter para o som (sobretudo no caso das vogais) e para o sopro (no caso das consoantes). Cada letra significa (apenas) a representação de um som ou sopro no código alfabético, convocando-o pelo simples facto de se fazer representar (e reconhecer).

O políptico pode ser instalado de acordo com geometrias distintas e múltiplas, mantendo sempre uma relação de oposição entre regra alfabética e grelha de cores e, simultaneamente, enfatizando o conjunto como um todo.

«Ser um todo é ter princípio, meio e fim. Princípio é aquilo que, em si mesmo, não sucede necessariamente a outra coisa, mas depois do qual aparece naturalmente algo que existe ou virá a existir. Pelo contrário, fim é aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos, e a que não se segue nada. Meio é aquilo que é antecedido por um e seguido pelo outro.

(...)

Realmente aquilo cuja presença ou ausência passa despercebida não é parte de um todo»⁵⁹.

Mas esta multiplicidade composicional está condicionada a dois modos-chave como duas possibilidades principais e estruturais da sua instalação que serão nomeadas como «apresentação lexical» e «apresentação cromática».

A apresentação lexical dá primazia à sequência alfabética enquanto a cromática se sustenta nas cores.

Pela apresentação lexical de **As cores do alfabeto**, toda a representação figural patente no plano de fundo (relativamente à letra maiúscula do primeiro plano) passa para a ordem da ornamentação. Trata-se de uma alusão à tradição medieval que consiste

⁵⁸ Pontévia define a série do seguinte modo : «La série semble apparaître lorsque le peintre rencontre un thème inépuisable, qui ne se laisse pas objectiver, c'est-à-dire qui résiste au système de représentation. Ici c'est le vertige de la subjectivité. Thème à reprendre. Marquons d'abord une différence essentielle : celle qui distingue la série du cycle. Un cycle peut raconter une histoire (...)». PONTEVIA, Jean-Marie, *Tout a peut-être commencé par la beauté : Écrits sur l'art et pensées détachées*, vol. II, Périquex, William Blake & Co. Édit, 1995 (1^a ed.), p. 235.

⁵⁹ ARISTÓTELES, *A Poética*, Lisboa, edições Fundação Calouste Gulbenkian, Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente, 2011 (4^a ed.), 1450b 26-32 (p. 51) e 1451a 35-36 (p.53).

em adornar as letras iniciais de um texto – chamadas «capitais» – para dar ênfase ao seu carácter imagético. Na Idade Média esta acção criativa pode metamorfosear a letra até ao irreconhecível e tem latente uma intenção pedagógica e/ou ilustrativa dos textos onde se insere. A página glosada do século XII resulta precisamente de um pensamento sobre o visual, dando primazia à visibilidade e não à legibilidade do texto. A ornamentação é, neste caso, distintamente não-ilustrativa, no sentido em que não faz equivalências entre o que se lê (a identificação da letra, do signo gráfico referenciado na escrita alfabética) e o que se vê (os elementos que figuram ao redor da letra ou num segundo plano)⁶⁰.

Em **As cores do alfabeto** as proporções relativas de cada um dos elementos constituintes da composição pictórica, bem como a sua inserção na área de superfície, na composição pictórica, põem em equação três elementos: a letra maiúscula – principal protagonista –, a inscrição no primeiro plano da representação, que tem a função de nomear e identificar o pigmento eleito para a coloração e, ainda, as figuras que aderem à letra, decorando-a ao modo das páginas glosadas medievais. Na opção lexical é a letra maiúscula de cada uma das pinturas que determina a posição de uma das telas constituintes do políptico. Para enfatizar o reconhecimento de cada letra, as peças do políptico são dispostas segundo uma única linha horizontal onde organizam um abecedário, sucedendo-se ordenadas pela convenção alfabética (primeiro o «A», depois o «B», ... até ao «Z»), sublinhando o duplo carácter destes signos (icónico e linguístico). Ainda assim, este esquema instalativo faz pender para o modo da legibilidade da sua percepção, uma vez que a linha que desenham pela montagem vem impor-se em termos rítmicos, vem disciplinar o olhar, vem regular a própria visibilidade convocando o exercício de leitura. Nesta sucessão linear, as vinte e seis pinturas equidistanciam-se. Em excepção da sua ordenação pré-estabelecida pela convenção alfabética que, neste caso, não é indicativa de qualquer grau de importância da primeira letra em relação à última, dá-se o destaque individual de cada letra inscrita⁶¹. Como afirma Christin,

⁶⁰ Sobre este assunto remete-se para CHRISTIN, Anne-Marie, *op. cit.*, p. 331.

⁶¹ BABO, Maria Augusta, *A inscrição como lugar de cruzamento entre a escrita e a imagem*, ed. Centro de Estudos Interculturais/ISCAP, Porto, 2011, s.p. «A inscrição como prática comunicacional – que é, já em si, uma prática intercultural, pois é, simultaneamente da ordem da linguagem e da ordem da imagem – constitui-se como expressão de um movimento para fora que toca o domínio do registo: ao mesmo tempo fixação, elaboração e retenção da experiência humana. (...) A inscrição, paralelamente mas distintamente da comunicação oral, instaura uma dimensão vivencial do tempo, uma comunicação não-simultânea que é, desde logo, uma memória exterior e suplementar organizada. As características da inscrição prevalecem sobre a distinção imagem/linguagem e permitem uma leitura transversal destes regimes semióticos».

«L’usage visuel de la lettre implique qu’en vertu de ses capacités propres, qui sont en effet différentes de celles des mots, elle délivre une signification immédiatement accessible»⁶².

Nesta instalação, qualquer protagonismo individual da letra deve-se à diferença de dimensões das várias telas constituintes (que origina uma escala de representação em proporção), ou pela cor predominante em cada pintura (porque difere na sua capacidade de atrair atenção). Se, por um lado, esta geometria de composição do políptico (na sua instalação) faz apelo a uma fruição pela leitura e, conseqüentemente, à rapidez e transparência do reconhecimento de cada uma das letras representadas, por outro lado, este mesmo enunciado pictórico, pela sua natureza figural, torna patentes as dissimilaridades entre cada uma das pinturas e, por isso, o olhar retém-se para descobrir as diferenças num paradoxal apelo à lentidão que a dança ocular exige.

A apresentação cromática dá ênfase às cores para sustentar a composição instalativa e cada pintura subtrai à letra a sua condição de signo linguístico para a converter em figura.

A partir da separação fundamental que acontece entre texto/linha e figura/mancha e, pela procura daquilo que são os limites (insuficiências) essenciais da semiótica em matéria pictural, revela-se o fenómeno da cor. A cor resiste aos sistemas de leitura, à definição dos códigos que é a matéria de trabalho da semiótica. A cor é o principal agente que, dentro do enunciado pictural, põe em desordem, desfaz, ou perturba a acção ou o agir de um arranjo que resulta de uma composição, a cor perverte a disposição das composições cenográficas porque permite um trânsito com o ócio⁶³. O ócio é aqui usado como um termo-chave no gesto de liberdade do pintor na medida em que pintar é corrigir constantemente (desfazer o que foi feito antes), por exemplo pela sobreposição de camadas de tinta que espessa o corpo da pintura e, simultaneamente, permite rectificar a representação naquilo que ela tem de mais propriamente pictórico:

⁶² CHRISTIN, Anne-Marie, *op. cit.*, p. 250. A autora explicita a onomatopeia ou uma estrutura suficientemente «hieroglífica» para se tornar significativa.

⁶³ AGAMBEN, Giorgio: «Uma Fome de Boi. Considerações sobre o Sábado, a festa e a ociosidade», in *Nudez, op.cit.*, pp. 121-130. Na análise do autor sobre o *sabat* como o dia do ócio demonstra-se como este ócio próprio do *sabat* é uma acção de desfazer o que foi feito. Por exemplo, é neste dia que se interrompe o trabalho (semanal), que se quebra com uma determinada ordem reguladora do trabalho (sendo que esta quebra faz parte da ordem); o *sabat* contém ainda a celebração da festa onde também se dá um desfazer de qualquer coisa que releva de um prazer.

as suas relações cromáticas. Este gesto de desfazer que encontra um eco no termo francês «*désœuvrement*», que se traduz literalmente por «inoperância».

A cada letra do alfabeto está associada uma cor e faz-se corresponder o seu nome numa inscrição pintada a branco no mesmo primeiro plano pictórico. Esta inscrição intitula e identifica nome da cor usada em toda a pintura bem como as alterações de claro-escuro (na sua mistura com branco) determinando um máximo de três graus tonais. As cambiantes visuais da cor saturada dependem da fabricação e das diferentes gamas de qualidade de cada fabricante (na relação de proporção entre a quantidade e qualidade de pigmento para a mesma quantidade de *medium*) e ainda na fórmula química do pigmento (por exemplo, o magenta tem três fórmulas distintas)⁶⁴.

	NOME	Nº DO PIGMENTO ⁶⁵	COMPOSIÇÃO QUÍMICA
A	<i>Alizarin Rose Madder</i>	PR 83 PR 149 PV 19	<i>Crimson Lake</i> <i>Perynèle</i> <i>Quinacridone</i>
B	<i>Bone Blake</i>	PBk 9	<i>Burnt Animal Bone Black</i>
C	<i>Cobalt Blue</i>	PB 28	<i>Aluminate Cobalt</i>
D	<i>Delft Blue</i>	PB 60	<i>Anthraquinone</i>
E	<i>Emerald Green</i>	PW 4 PW 6 PY 151 PG 7	<i>Zinc-oxide</i> <i>Titanium Dióxide Rutile</i> <i>Stable monoazo</i> <i>Phthalocyanine</i>
F	<i>Flesh Ink</i>	PW 4 PW 6 PY 119 PR 214	<i>Zinc-oxide</i> <i>Titanium Dióxide Rutile</i> <i>Zinc Iron Oxide</i> <i>Condesend Azo</i>
G	<i>Light Green</i>	PY 151 PY 3 PG 36	<i>Stable monoazo</i> <i>Stable Di-Arylide</i> <i>Phthalocyanine</i>
H	<i>Hooker's Green</i>	PY 35 PG 7	<i>Cadmium Zinc Sulphide</i> <i>Phthalocianine</i>

⁶⁴ Embora a identificação das cores seja obrigatória e normalizada segundo a numeração (fórmula) e o nome técnico dos pigmentos usados na sua composição química, são três os motivos para estas variáveis nos diversos fabricantes de tintas de óleo. Primeiro (grau de segurança no uso): a obrigatoriedade de substituir pigmentos tóxicos (venenosos) por outros, sintéticos e inócuos. Segundo (grau de qualidade): a imitação de pigmentos de origem química e origem mineral por outros de fórmulas sintetizadas artificialmente. Terceiro (grau de concentração): as gamas de qualidade (baixa, média, alta) têm composições químicas distintas: as gamas altas usam menos cores sintetizadas (identificadas com as letras HUE) e a concentração de pigmento é maior do que as gamas baixas.

⁶⁵ Estas siglas têm as seguintes correspondências (no idioma inglês): PW = pigment white, PO = pigment range, PB = pigment blue, PG = pigment green, PY = pigment yellow, PBk = pigment black, PR = pigment red, PV = pigment violet, PBr = pigment brown. Segundo as normas de rotulagem que seguem os padrões ASTM referenciadas em *Blockx-Catalogue des couleurs extra fines à huile* (Bélgica, 1865) e *Old Holland Classic Oil colours: colour-chart* (Holanda, 1664) para a identificação técnica das cores na sua correspondência com pigmentos.

I	<i>Indian Yellow</i>	PY 153 PY 129	<i>Dioxine Nickel Complex</i> <i>Methin Cooper Complex</i>
J	<i>Japanese Green</i>	PY 74 PG 7	<i>Arylide</i> <i>Phthalocianine</i>
Y	<i>Sulphur Yellow</i>	PY 154	<i>Benzimidazolone</i>
K	<i>Yellow Lake</i>	PY 3 PY40	<i>Di- Arylimide</i> <i>Cobalt Potassium Nitrite</i>
L	<i>Lilas</i>	PV 15	<i>Synth. Ultramarine</i>
M	<i>Magenta</i>	PV 19	<i>Quinacridone</i>
N	<i>Naples Yellow</i>	PW 4 PY 35 PY 42	<i>Zinc-Oxide</i> <i>Cadmium Zinc Sulphide</i> <i>Synth. Iron Oxide</i>
O	<i>Orange Cadmium</i>	PO 20	<i>Cadmium Supho-Selenide</i>
P	<i>Prussian Blue</i>	PB 27:1 PB 15	<i>Ferri Ammonium Ferrocyanine</i> <i>Synth. Ultramarine</i>
Q	<i>Quinacridone</i>	PR 122	<i>Quinacridone</i>
R	<i>Ruby Lake</i>	PR 209 PR 168	<i>Quinacridone</i> <i>Anthraquinone</i>
S	<i>Sap Green</i>	PY 153 PY 42 PG 7 PBL 7	<i>Dioxine Nickel Complex</i> <i>Synthetic Iron Oxide</i> <i>Phthalocyanine</i> <i>Carbon</i>
T	<i>Turquoise</i>	PB 36	<i>Oxides of Cobalt, Chromium,</i> <i>Aluminium</i>
U	<i>Ultramarine</i>	PB 29	<i>Silicium Aluminate Sodium</i>
V	<i>Violet</i>	PV 16	<i>Manganese Amonium</i> <i>Phyrophosphate</i>
W	<i>Yellow Windsor</i>	PY 3	<i>Stable Di-Aryline</i>
X	<i>Dioxazine Mauve</i>	PV 32:1	<i>Dioxazine Special</i>
Z	<i>Zinc White</i>	PH 4	<i>Zinc Oxide</i>

Tabela de correspondências entre a letra do alfabeto e a cor seleccionada em cada pintura do políptico de **As cores do alfabeto**⁶⁶.

Na «apresentação cromática» mantém-se a necessidade de conhecer os códigos da escrita alfabética: só com o conhecimento deste código se pode ler o nome da cor e identificar o idioma de inscrição (uma vez que está inscrito em inglês); é pela leitura que se associa o nome da cor à coloração e, neste exercício (demonstrativo), reconhece-se e identifica-se uma sensação cromática⁶⁷.

⁶⁶ A fonte destas referências é patente nos próprios tubos de tinta e nos catálogos de cores.

⁶⁷ A capacidade concreta e exterior da escrita entrar em circulação e de se expandir, independente do idioma falado, deve-se ao facto do sistema alfabético ser subjectivo e funcionar por aproximação ao som atribuído a cada caractere e ao som a que se faz corresponder na oralidade (o reflexo gráfico de uma palavra dita).

Este modo instalativo destas apresentações retoma a série no seu sentido moderno. A «apresentação cromática» propõe uma sequência de pinturas totalmente distinta da sequência proposta na «apresentação alfabética»; introduz um tipo de ideograma que associa a palavra à imagem e alia essa palavra a uma sensação cromática, puramente ocular⁶⁸. Opção que põe em sistema a articulação entre expressão visual, linguagem e gesto e viabiliza um possível paralelo e/ou uma tradução entre a sensação cromática e o registo implicado na transcrição alfabética da sua nomeação. Entre a sensação ocular e a identificação do que se vê (escrito/documentado pela inscrição pictórica do nome), está concentrado todo um pensamento/processo linguístico da civilização do alfabeto onde a linguagem é nomeação e mostração.

A sequência cromática, tal como o encadeamento alfabético, não implica qualquer hierarquia mas estabelece uma organização interna e sequencial pré-definida que toma o arco-íris (fenómeno atmosférico da refacção da luz natural) como referente justamente para demonstrar que, para além do tradicional esquema mnemónico VAAVAAV (violeta, anil, azul, verde, amarelo, alaranjado, vermelho – ou vice-versa), há uma miríade de outras cores. A montagem desta sequência pode dividir-se segundo dois esquemas reguladores: um circular e outro linear⁶⁹. O esquema circular formaliza-se pela possibilidade de qualquer uma das vinte e seis cores poder iniciar a sequência, sem afectar a relação de passagem cromática e o seu encadeamento subtil. Este raciocínio circular (que advém do esquema VAAVAAV) concretiza-se como referência directa, patente através de uma montagem obediente a um círculo imaginário (ou virtual) que liga as pinturas numa sucessão cromática e as propõe como ciclo⁷⁰, ou seja,

⁶⁸ Definir uma cor só é possível em termos químicos (por exemplo: do pigmento «cádmio» obtém-se amarelo, laranja ou vermelho) ou em termos puramente sensitivos que se geram pelo sistema visual e a sua capacidade (física) de analisar a luz. Contudo o ser humano é afectado pela cor especificamente: reagindo-lhe em termos comportamentais (por exemplo: o azul induz tranquilidade, o laranja apela à fome). A capacidade perceptiva cromática depende de indivíduo para indivíduo e pode ser adquirida com o estímulo diário e, por isso, os profissionais que trabalham com a cor vêem mais cores.

⁶⁹ A ordem das pinturas C-T-E-H-J-S-G-Z-Y-W-N-K-I-F-O-R-Q-A-M-V-X-L-D-P-U-B é a que mantém a uma analogia com o esquema VAAVAAV. Toma-se a liberdade de nomear cada pintura desta forma resumida apontando apenas a letra/signo que está representado sendo que os títulos completos, identificativos (patentes nas respectivas fichas técnicas) se compõem pela cor escolhida, por exemplo «Cobalt Blue». A inscrição do título acentua a letra-referência usando uma estratégia própria da tipografia: a letra tem um corpo mais espesso e mais escuro.

⁷⁰ O movimento circular não tem princípio nem fim (é interminável). Consequentemente e, do ponto de vista cromático, torna-se impossível determinar qual a pintura que inicia a sequência, qual a que termina ou ainda se há um sentido predeterminado (uma vez que a lógica de passagem e transformação cromática é eficaz quer no sentido dos ponteiros do relógio, quer no seu sentido inverso). Do ponto de vista da linguagem, a predeterminação ordenadora das letras no alfabeto impõe uma prioridade.

sem um princípio e sem um fim (Figura 1). Esta circularidade alude também a um outro esquema (pedagógico): «o círculo cromático».

Uma outra opção para esquematizar a sequência cromática toma uma linha horizontal invisível como estrutura. A altura desta linha a cento e cinquenta centímetros do chão é uma referência pre-determinada museologicamente (que estabelece esta altura como a do olhar do observador). A circularidade é latente nesta sucessão das cores, uma vez que a escolha determinante de uma primeira pintura indica a sequência das restantes e mantém a lógica VAAVAAV sem prejuízo nos movimentos de transformação e passagem cromáticos. No esquema conceptual deste políptico é deixada em aberto a opção de usar o nome de outras cores para cada letra do alfabeto; cores cuja identificação partilhe da letra inicial. Por exemplo: «P», que se faz corresponder a «*prussian blue*» pode corresponder a «*paynes gray*», «*purple*», «*pyroxide*» ou a qualquer outra cor cujo nome se inicie por «P». Nesta opção a letra repete-se mas a pintura é outra (colorida com o pigmento correspondente à opção).

Nas duas possibilidades de instalação cromática de **As cores do alfabeto** a prioridade não é formar palavras ou manter a ordem alfabética⁷¹. São as cores que determinam e autonomizam cada composição instalativa (nas suas variantes). O branco da parede, tal como na página impressa, tem uma função determinante na visualização do conjunto e é determinado pela distância assumida entre cada uma das telas constituintes na sua relação topológica relativa.

As cores do alfabeto é também um políptico que demonstra a impossibilidade de adequar um sistema fechado (como o do alfabeto) a um sistema aberto (o do pigmentos), na medida em que o nome de uma cor significa cores diferentes consoante a origem (fabricação em tinta de óleo) do próprio pigmento, ou seja a nomeação e a percepção cognitiva tendem a fugir à lógica mostrativa da linguagem⁷². Por exemplo, a gradação lumínica do claro ao escuro é sempre por aproximação relativa, ou seja, um qualquer azul identificado como «claro» é determinado pela sua maior ou menor aproximação à luz – ao branco – (mais ou menos claro) sem que haja uma nomeação

⁷¹ Se a sequência começar no branco em direcção ao preto (por exemplo) a primeira pintura é «Z» de *Zinc White* e a última será «B» de *Bone Black*. Entre o Z e o B estarão todas as outras pinturas numa sequência das letras C-Z-Y-W-N-K-I-F-O-R-Q-A-M-V-X-L-D-P-U-T-E-H-J-S-G-B. Ou seja, a ordenação mantém-se, independentemente da letra que a inicia.

⁷² Na linguagem comum, é frequente associar-se o estímulo de uma cor específica a uma flor ou a uma fruta para desambiguar e fazer compreender, no outro, qual a cor enunciada. Por exemplo, amarelo limão significa a cor da casca do limão.

absoluta dentro do vocabulário comum. Este «claro» é tanto maior quanto mais se afasta do azul saturado e se aproxima do branco mas a classificação desta gradação só é possível por comparação e aproximação – por aferição, por exemplo, a partir dos catálogos do sistema RAL⁷³ – ou seja com um instrumento mediador e disponível em termos universais. Mas a nomeação específica relativiza-se: as fábricas de produção de pigmentos identificam cada um deles, também, por aproximação, embora sejam obedientes a uma fórmula química universal. Por exemplo, o azul-cobalto fabricado por uma determinada empresa é distinto, embora próximo, do azul-cobalto produzido por outra pois os próprios modos de produção influem na adulteração cromática do pigmento. Um caso paradigmático é o do zinco, a partir do qual se produz um branco translúcido que amarelece por oxidação se for processado com instrumentos metálicos. Também o contacto e diluição do *medium* influi directamente no pigmento cuja exposição ao ar e à luz se reflecte numa velatura, um véu amarelo que é resultado de um processo lento de oxidação.

O distanciamento entre o acto de nomeação e a coisa nomeada permite ser problematizado pelo *modus operandi* deste políptico. A utilização de um pigmento sob a mesma denominação mas com diferentes origens, ajuda a perceber, nesta situação, o desacordo entre a identificação (pela nomeação) e o que se identifica (o nomeado). Na impossibilidade de rigor, no sentido absoluto do termo – pois só até certa medida é possível estabelecer um paralelo entre o sistema de cores (pigmentos) e a sua pura nomeação – abre-se um campo puramente visual que depende na íntegra da percepção sensorial e cognitiva. E é nesta abertura que se descobre um espectro cromático visual muitíssimo mais amplo do que a panóplia nomeável de cores, porque a linguagem não consegue (ainda) a desmultiplicação das inúmeras variáveis de uma cor, excepto num sistema comparativo e por aproximação.

⁷³ RAL (German *Reichs-Ausschuß für Lieferbedingungen und Gütesicherung*) traduz-se num sistema mundial que organiza e nomeia as cores segundo pantones. Estes catálogos começaram com 40 tonalidades em 1927 e apresentam hoje 193. A identificação das cores (e respectiva tonalidade) é feita com letras e números.



Figura 1. Ema M, **As cores do alfabeto**, 2009, vinte seis pinturas, dimensões variáveis.

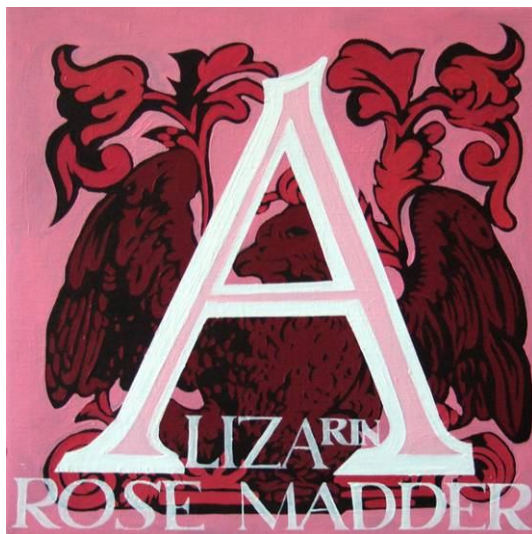


Figura 2. Ema M, *Alizarin Rose Madder*, 2009, óleo s/ tela, 35x52cm.



Figura 3. Ema M, *Bone Black*, 2009, óleo s/ tela, 27x19cm



Figura 4. Ema M, *Cobalt Blue*, 2009, óleo s/ tela, 35x35cm



Figura 5. Ema M, *Delft Blue*, 2009, óleo s/ tela, 30x30cm



Figura 6. Ema M, *Emerald Green*, 2009, óleo s/ tela, 30x30cm

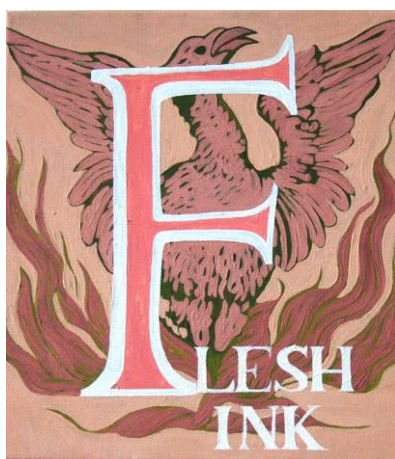


Figura 7. Ema M, *Flesh Ink*, 2009, óleo s/ tela, 30x30cm



Figura 8. Ema M, *Light Green*, 2009, óleo s/ tela, 35x30cm



Figura 9. Ema M, *Hookers Green*, 2009, óleo s/ tela, 27x19cm

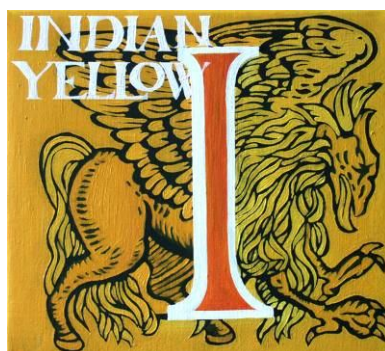


Figura 10. Ema M, *Indian Yellow*, 2009, óleo s/ tela, 28x31cm



Figura 11. Ema M, *Japanese Green*, 2009, óleo s/ tela, 27x19cm



Figura 12. Ema M, *Yellow Lake*, 2009, óleo s/ tela, 19x27cm



Figura 13 Ema M, *Lilás*, 2009, óleo s/ tela, 42x46cm



Figura 14 Ema M, *Magenta*, 2009, óleo s/ tela, 28x31cm

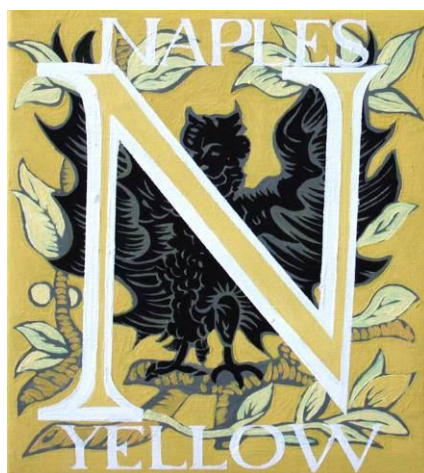


Figura 15. Ema M, *Naples Yellow*, 2009, óleo s/ tela, 31x28cm



Figura 16 Ema M, *Orange Cadmium*, 2009, óleo s/ tela, 30x30cm



Figura 17. Ema M, *Prussian Blue*, 2009, óleo s/ tela, 30x30cm



Figura 18. Ema M, *Quinacridone*, 2009, óleo s/ tela, 40x40cm



Figura 19. Ema M, *Ruby Lake*, 2009, óleo s/ tela, 42x42cm

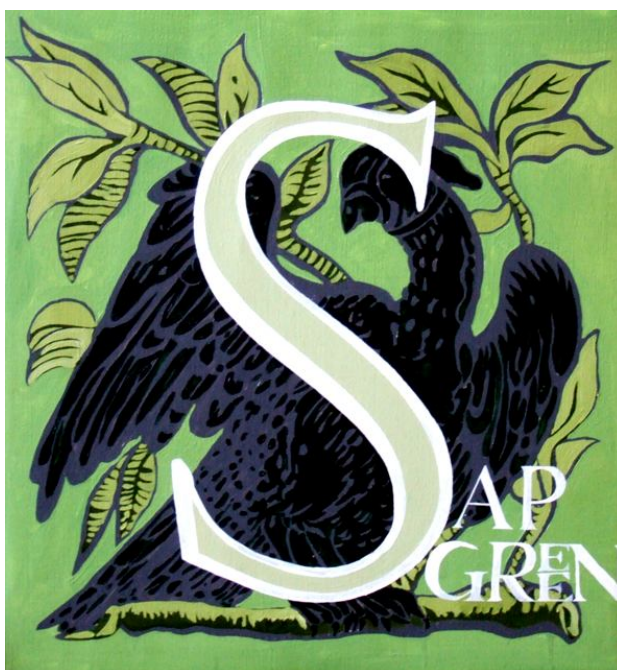


Figura 20. Ema M, *Sap Green*, 2009, óleo s/ tela, 44x41cm



Figura 21. Ema M, *Turquoise Blue*, 2009, óleo s/ tela, 46x62cm



Figura 22. Ema M, *Ultramarine Blue*, 2009, óleo s/ tela, 27x19cm

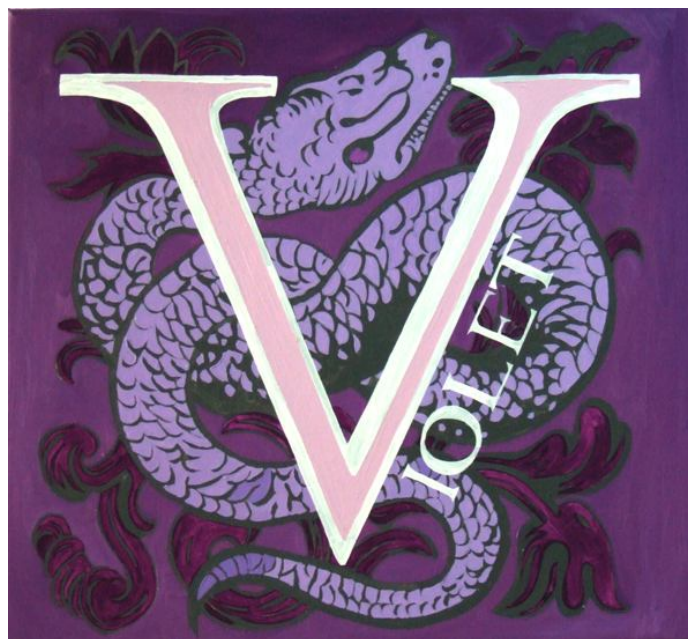


Figura 23. Ema M, *Violet*, 2009, óleo s/ tela, 42x46cm



Figura 24. Ema M, *Winsor Yellow*, 2009, óleo s/ tela, 40x50cm



Figura 25. Ema M, *Dioxazine Mauve*, 2009, óleo s/tela, 19x27cm



Figura 26. Ema M, *Sulphur Yellow*, 2009, óleo s/ tela, 27x19cm



Figura 27. Ema M, *Zinc White*, 2009, óleo s/tela, 19x27cm

CAPÍTULO II

CASA ARRUMADA

Este capítulo analisa duas versões independentes de uma mesma fórmula instalativa da pintura em políptico sob o título genérico «Casa Arrumada» que é uma apropriação do artigo informativo da *Folha de Sines*, datado de dia 10 de Novembro de 1925:

«Nomes das Ruas – A Câmara municipal em sessão de 24 de Maio de 1923 resolveu mudar o nome ás seguintes ruas.

Rua do Ferreiro, que passará a chamar-se – Rua Gago Coutinho.

Rua do Norte, que passará a chamar-se – Rua Luiz de Camões.

Rua dos Clérigos, que passará a chamar-se – Rua 9 de Abril.

Rua do Mar, que passará a chamar-se – Rua Sacadura Cabral.

Rua do Açougue, que passará a chamar-se – Rua Alexandre Herculano.

Rua do Forno, que passará a chamar-se – Rua Gomes Freire.

Rua da Parreira, que passará a chamar-se – Rua Carvalho Araújo

Rua do Saco, que passará a chamar-se – Rua 1º de Maio.

Rua de Atraz do Castelo, que passará a chamar-se – Rua João de Deus.

Rua do Castelo, que passará a chamar-se – Rua Padre António de Macedo e Silva.

Rua Serpa Pinto, – da Farmácia ao Rocio, passa a Rua Franciso Luiz Lopes.

Travessa da Quinta, que passará chamar-se – Rua Paulo da Gama.

Travessa conhecida por «Dr. Coutinho», passará a – Rua Nicolau Coelho.

Travessa conhecida por «Joaquim Lourenço», passará a – Rua Manuel d'Arriaga.

Estrada do Cercal, passará a chamar-se – Rua Pedro Alvares Cabral.

Estrada Nova, passará a chamar-se – Rua Marquez de Pombal.

Largo conhecido por «José Guerreiro», passa a – Largo Afonso d'Albuquerque.

Largodo Arieiro, passa a – Largo Pêro d'Alenquer.

Largo da Cadeia, passa a – Largo do Bocage.

Poisapesar das chapas já estarem feitas, só agora, decorridos mais de dois anos, é que começaram a ser colocadas.

É que a Camara, como está a expirar o seu mandato, quer deixar a casa arrumada»⁷⁴.

CASA ARRUMADA: SINES

O artigo citado constitui-se como lista de ruas cujos nomes (identificação) vão ser suprimidos e substituídos por outros, comuns a todas as cidades do País (por

⁷⁴ Tomado de uma página do jornal *Folha de Sines*, do dia 10 de Novembro de 1925.

exemplo, «Rua *Marquez* de Pombal»). Os nomes suprimidos focam a morfologia do lugar (como acontece com «Rua de *atrás* do Castelo» ou «Rua da Igreja»), bem como os seus hábitos ou actividades comerciais («Rua do Forno»). A sua função é indicativa e permite, simultaneamente, aferir uma adequação entre a identidade de uma rua e a experiência vivencial. Na primeira versão em análise de **Casa Arrumada**, intitulada **Casa Arrumada: Sines**, dois conjuntos distintos de pinturas compõem a instalação. O primeiro, por rigor ao artigo informativo (referente), ostenta enunciados seleccionados e a inscrição pintada mantém a regra ortográfica da época no gesto pictórico que os apropria. O conjunto é denominado pintura-nome e caracteriza-se pelos enunciados estritamente textuais cuja inscrição pintada mima as identificações do espaço urbano. O seu carácter estrutural é determinante no políptico, independentemente da hipótese de instalação seleccionada pois tem a função de referente, de indicador: indica e determina o esquema de instalação das pinturas-figura (independentemente da especificidade do referente). A função das pinturas-nome é conceptual, estruturante, estrutural e determinante nas várias composições esquemáticas possíveis do políptico. O outro conjunto é estritamente figural, e as suas peças são identificadas como pintura-figura. E caracterizam-se pela sua composição que representa várias tipologias esquemáticas e geométricas de «casa» e «igreja». Cada pintura-figura constitui-se como variação (figural, geométrica e cromática) e a sua individualidade remete para o sistema das semelhanças onde as distinções são percepcionadas pelo detalhe ou nos pormenores⁷⁵.

Em instalação as pinturas-nome permitem recuperar a dupla identidade das vias da cidade de Sines: a de um nome que vem substituir outro (mais antigo) e a que, em rumor, continua patente no discurso do *flâneur*. A identificação do lugar faz referência ao tempo histórico patente nos termos «antiga» ou «antigo» pintados em cada uma das sete peças referidas. Estes dois termos põem em articulação (por acumulação) as duas identificações na mesma superfície de inscrição – coincidente com a superfície pictórica – assim: «Rua Marquez de Pombal *antiga* Estrada Nova», «Largo do Bocage *antigo* Largo da Cadeia», «Rua Gomes Freire *antiga* Rua do Forno», «Rua 1º de Maio *antiga* Rua do Saco», «Rua João de Deus *antiga* Rua de atrás do Castelo», «Rua Sacadura Cabral *antiga* Rua do Mar». Estes termos («antiga» ou «antigo») convocam o passado, ou seja, propõem uma leitura para trás no tempo, e vêm substituir «passará» ou «passa a», utilizados no artigo da *Folha de Sines* onde são indicativos de uma intenção no

⁷⁵ Sobre a questão da variação e da invariante, remete-se para análise do livro de artista *Château d'eau: tema e variações* (capítulo IX).

presente que se projecta no futuro. A substituição dos termos carrega um sentido de rememoração, um cruzamento de perspectivas, possível apenas por um processo de distanciamento, aqui de carácter artístico e com consequências plásticas. O olhar criativo é estrangeiro ao lugar de referência e por isso apreende, nestes nomes, o que neles é de ordem genérica e o que lhes é particular, o que perdem de evidente na referência ao lugar e o que ainda conservam.

Pode confirmar-se que o tratamento plástico das pinturas-nome reside na sua inscrição pintada (letras negras sobre fundo neutro) mas o tratamento pictórico das pinturas-figura dá a ver um exercício cromático de exploração de luz e sombra. Aparentemente aleatória, cada cor aplicada implica um critério de selecção, ajuste e conjugação cromático único cuja função é individualizar, dentro de uma gama de cores comuns a um mesmo conjunto. A acção de agrupar por cores (num critério de afinidade espectral) determina cada «Rua» ou cada «Largo» numa coesão determinante na delimitação de cada «Rua», na sua distinção visual. As afinidades cromáticas separam as ruas umas das outras e extensão de cada arruamento depende do número de peças que o constituem. A manutenção da mesma frequência de cor, desde o início até ao fim de um alinhamento, permite perceber quando começa e quando termina cada rua, bem como a sua inserção dentro do esquema geral do políptico. A cor garante a unidade e a coesão proposta numa pintura-nome e faz a articulação entre todas as restantes peças, sejam pinturas-figura, sejam outras pinturas-nome. A sua posição, por aproximação ou distanciamento, é relevante na percepção visual de um grupo («largo») ou de um alinhamento («rua»). No jogo da composição instalativa (a cor, a escala, a posição, o volume), são possíveis múltiplas articulações, diferenciáveis entre si consoante as prioridades que definem a instalação de cada vez que se esta se instala e num acordo com o espaço expositivo que a recebe. Estas prioridades têm três variáveis: a cartografia, a vivência experiencial do lugar de referência e o enunciado textual das pinturas-nome.

A instalação **Casa Arrumada: Sines** é a primeira variação de **Casa Arrumada** onde a instalação é um dispositivo de transformação do enunciado cartográfico que a sustenta. As cinquenta e sete pinturas constituintes são de pequenas dimensões e têm a mesma proporção rectangular, cujas dimensões (22x27cm ou 27x22cm) dependem da sua orientação horizontal ou vertical. Durante o processo de instalação, o carácter miniatural das peças permite articulá-las com facilidade e possibilita um exercício de substituição, quer em termos de concatenação, quer em termos de semelhança onde se

refaz a equação esquemática do políptico pelo encaixe relativo de cada peça constituinte.

O sentido inteligível (visual e legível) do esquema compositivo depende inteiramente da eficácia da sua instalação. A instalação **Casa Arrumada: Sines** assume-se como um esquema visual aberto à possibilidade de variações que se admitem hipóteses onde se estabelecem visibilidades distintas. A esquematização é tomada como dispositivo de transformação interna do políptico e cada opção/hipótese instalativa segue o caminho da transparência ou da opacidade determinando, assim, prioridades opostas. O jogo entre a articulação das suas peças e o acordo com o referente (a cidade e/ou os enunciados pintados) admite uma graduação da sua transparência. Quando o desenho esquemático subjacente à distribuição das peças se aproxima do mapa de referência, o reconhecimento é rápido e a transparência do esquema instalativo impera. Para o observador que conhece a cidade em questão, a visualidade deste políptico possibilita a imediata aferição com o real e, sob as indicações das pinturas-nome, gera-se um jogo de reconhecimento efectivo. A transparência desta relação depende inteiramente da cartografia referencial na sobreposição (mental) de dois sistemas: o mapeamento e o pictural.

Pela associação visual, os dispositivos genéricos de mapeação permitem a organização das pinturas como pura metáfora cartográfica, que põem em equilíbrio a articulação entre transparência e opacidade, sem dar relevância a qualquer das duas. Quando o esquema instalativo se afasta do lugar de referência impede a verificação (aferição), a leitura opacifica-se e são as relações de cor e o sentido lúdico implícito na composição que ganham protagonismo. Mas a máxima opacificação acontece quando a plasticidade é relevada em detrimento da leitura, quando a articulação entre as peças anula os códigos implícitos na recusa um sistema ordenador.



Figura 1. Ema M, **Casa Arrumada: Sines**. 2009, óleo s/ tela e MDF. Fotografia do esquema escolhido para a exposição **Paisagem in loco**, Centro Cultural Emmerico Nunes, Sintra. Políptico com 57 pinturas instalado numa área de ocupação de 5x7 metros. (Dimensões das pinturas: 24 pinturas com 27x22x11cm; 30 pinturas com 22x27x11cm, 1 pintura com 22x23x11e 2 com 18,6x27x11cm).

Na exposição **Paisagem In-loco** no Centro Cultural Emmerico Nunes, a fórmula instalativa assumida em **Casa Arrumada: Sines** (Figura 1) é a da sua organização espacial remissiva ao mapa do lugar. A estrutura da instalação (a composição desenhada pela montagem) está em afinidade com os sistemas gráficos próprios da cartografia de Sines para dar a ver a relação imediata e identitária com o referente. Ao tomar a cidade de Sines como referente, na analogia com o seu mapa e em conformidade relacional com as suas ruas (rua curta ou comprida, curva ou direita, com ou sem igrejas, a cor das fachadas, etc.), esta opção instalativa conjuga-se com um exercício puramente formal onde a prioridade é dada à afinidade entre as pinturas-figura: ora por aproximação cromática (verdes com verdes), ora por agrupamento das duas tipologias da figuração, as casas de habitação (convocatórios do espaço privado) e as igrejas (do espaço comunitário).

A figuração das casas e das igrejas assenta em desenhos esquemáticos simplificados geometricamente. Por isso, as pinturas são substituíveis entre si, tal como os termos na linguagem, por afinidades de concatenação (mantendo o seu lugar

específico, ou seja, assegurando a sua função no todo, numa combinação predeterminada pelo próprio esquema). Por exemplo, uma «igreja» pode ser substituída por outra, dentro de uma mesma ordem relativa de pinturas, desde que mantenha a sua posição e assegure as semelhanças com a mapeação de Sines. É exigido que o observador tenha o seu próprio mapa mental da cidade, adquirido pela sua experiência vivencial ou que utilize um mapa que lhe sirva de guia, e permita aferir e confirmar afinidades entre os esquemas pictórico e topográfico. Na ausência de ambos, as aferições específicas passam da ordem da concretude, da verificação *in situ*, para a ordem das generalidades cartográficas e da pura con-figuração: a fruição da obra entra no regime da opacidade porque a posição específica das pinturas distancia-se (no observador) da cidade de referência, perde a possibilidade da confirmação no gesto de aferir, passa para a ordem das metáforas visuais, dos paralelismos esquemáticos.

As pinturas-nome vão assumir uma função fundamental (conceptual e formal): «largo» define uma clareia habitacional, por isso, a pintura com a inscrição «Largo Bocage, antigo Largo da Cadeia» impõe um ordenamento em cerca (□ Figura 2).



Figura 2. Ema M, **Casa Arrumada: Sines**. Vista parcial do políptico onde se faz o enquadramento proposto pelo termo «Largo».

A disposição sequencial e linear distingue três direcções: vertical, horizontal e oblíqua (—, | e / ou \) e determina a orientação das «ruas» – tal como direcção, inter-relação e ordenação dos traços de cada caractere permitem a sua individuação⁷⁶. Quando a sequência horizontal intercepta o centro de uma vertical e o ponto de intercepção é uma pintura-nome sugere-se um «cruzamento» (+). Se esse cruzamento está situado numa

⁷⁶ O termo «orientação» é aqui utilizado num sentido compositivo e não cartográfico, quer dizer, não se trata de colocar uma peça a Norte, a Sul, a Este ou a Oeste de outra, mas acima ou abaixo, à esquerda ou à direita e sobre o suporte vertical que é a parede.

extremidade (quer do alinhamento horizontal ou quer do vertical) origina um entroncamento (\perp).

A ortogonalidade patente no esquema pictórico concilia-se com outro esquema visual que advém da interferência da geologia na ocupação *in situ*. As curvas de nível, as inclinações e o relevo do terreno (sobretudo em cidades antigas) tornam determinante a morfologia do território e, com ela, o espaço público de circulação. Por exemplo, as principais avenidas e as igrejas matriz são implantadas de acordo com a morfologia do território, em pontos-chave determinados pela altura e pela visibilidade de uma elevação ou pela presença de um curso de água.

Se esta hipótese de instalação assenta no rigor das analogias cartográficas (e territoriais), existe outra, inversa, que se dá na possibilidade de ignorar o mapa de referência a Sines. Neste caso, os esquemas prioritários possíveis assentam numa outra geometria, aquela que se estrutura no enunciado geral das pinturas-nome: Rua, Largo, Passeio, Avenida. Estes enunciados vão ter um papel fundamental na organização da estrutura instalativa justamente pela convocação da esquemática própria ao mapeamento. Os termos «Rua», «Largo», «Passeio», «Avenida» impõem os seus esquemas à percepção abrindo-se a possibilidade de reinventar um *outro* mapa, um *outro* lugar, uma *outra* cidade (de carácter imaginário ou ficcional). Este *outro* lugar é sugerido na impossibilidade de confirmar especificamente a obra com um lugar cartografado: a Rua X *não está* a norte da Rua Y, logo este mapa *não é* deste lugar. Trata-se então de um lugar derivado que mantém o que é genérico nas pinturas-nome e que escapa às relações específicas construídas pela singularidade dos referentes e dos seus enunciados. Este *outro* lugar possibilita-se, por comparação, a partir do código gerado na grelha de afinidades entre os três sistemas a que o políptico faz apelo: aquele que se desenha pela instalação das peças, determinado pelo lugar específico que ocupam (relativamente), aquele que confirma a experiência vivencial entre o signo «Rua» e a linearidade da composição, ou entre o signo «Largo» e a circularidade, ou entre o paralelismo das ruas e a grelha ortogonal e, ainda, aquele que se configura como sugestão de um mapa. Esta sugestão é fundamentada em arquétipos que permitem o reconhecimento de uma cartografia metafórica onde as substituições associativas entre as várias pinturas-figura são como termos semelhantes que se associam para construir uma gramática própria, derivativa (tal como as palavras, na poesia).

Em qualquer um dos esquemas possíveis (o de referência específica a Sines intitulado **Casa Arrumada: Sines** ou o de referência genérica à cartografia que se

intitularia – apenas – **Casa Arrumada**) são as pinturas-nome que determinam a posição das pinturas-figura. No conjunto esquemático, são elas que atribuem, também, uma significação estritamente visual de carácter topográfico do enunciado «Largo» à figura geométrica do círculo, da inscrição «Rua» à sucessão linear de várias pinturas-figura (independentemente da orientação da Rua X relativamente à Rua Y), fazendo corresponder-se visualmente.

Esta associação entre enunciados pintados (representação escrita da linguagem) e enunciados figurais (representações esquemáticas e geométricas pintadas ou latentes) na instalação resulta da especificidade da experiência do lugar. O seu carácter genérico especificado nos termos «Largo», «Rua», «Passeio» é o que possibilita universalizar as características comuns dos lugares, aquelas que todos partilham, aquelas que todos comungam. É possível generalizar que qualquer rua desenvolve um sentido linear (recto ou circular, pela linha ou pela curva) e que o largo releva, tal como o nome indica, de uma largura, ou seja, que se abre como clareira na floresta das arquitecturas. Por isso, as inscrições sintéticas «Largo» e «Rua» são imprescindíveis como definições genéricas abrindo à possibilidade de substituir as pinturas-nome entre si, enquanto peças que se conjugam para dar a ver o esquema proposto pelo enunciado de um lugar («Rua» ou «Largo»). Na ordem das generalizações dos enunciados dá-se uma opacificação: é mais difícil reconhecer Sines como referente específico pois o enfoque é desviado para os esquemas visuais de composição (\square , \perp , $-$, $|$, $/$, \backslash , $+$) sugeridos por aquilo que os enunciados têm de genérico e que se assume (ou se traduz) numa visibilidade plástica. Nesta hipótese, em que o referente específico é substituído conceptualmente pelo próprio mapeamento como referência de ordem genérica, a instalação apela à própria cartografia e aos seus dispositivos específicos. Em última instância, e em termos metodológicos, bastará (apenas) inscrever nas pinturas-nome os enunciados «Rua», «Largo», «Avenida», «Parque» – termos que apelam por si só, a critérios de organização – para indicar e especificar a posição das pinturas-figura, num acordo inter-relacional. O desenho esquemático total do políptico abre-se a jogos de carácter pictórico pela constituição de áreas visuais afins cromaticamente. Áreas que manifestam o critério – o ênfase na sua condição plástica e visual – porque estabelecem conjuntos de pinturas que partilham cores semelhantes e propõem equilíbrios na composição: um agrupamento de «casas» e de «igrejas» vermelhas separa-se de um conjunto azul que, por sua vez, se separa de outro, verde ou amarelo. Quando as relações de cor são prioritárias (substituindo as relações de concatenação), uma «casa» pode alternar com uma «igreja».

Também as «ruas» podem alterar a direcção e os sentidos da linearidade para estabelecer uma outra organização topográfica (distanciando-se cada vez mais do referente cartográfico). O carácter aleatório é, até certa medida, aparente, pois o desenho geral do políptico continua fiel aos termos genéricos (e cartográficos) indicados pelas pintura-nome. Contudo, esta obediência visual permite que a «Rua da Igreja» se configure em «Todas as ruas de todas as Igrejas» na medida em que faz deslocar o sentido da relação entre as peças (nome/figura) do particular para o geral. Esta deslocação produz uma ampliação. A transferência do significado particular (das individuações) para a ordem do universal (das generalizações) é um processo de produção de conhecimento. Pela esquematização do visual, aqui estruturada em termos linguístico concretos e articulável a três níveis (concatenação, associação e selecção), esta visualidade construída e reconstruída, esquemas sobre esquemas, numa sedimentação por camadas justapostas, confirma arquétipos e distingue linguagens: textual e figural aliam-se sem fusão e cada uma releva dos seus esquemas próprios para produzir novos (outros) esquemas. As várias hipóteses de instalação deste políptico atestam destes novos esquemas que elegem o desenho como estrutura primeira de configuração, dentro da ordem da pintura e do figural. **Casa Arrumada** releva também do âmbito lúdico pois implica o seu pensamento como jogo (o qual implica sempre um código e uma margem maior ou menor de invenção, dentro desse código) em todas as fases do seu processo construtivo.



Figura 3. Ema M, **Casa Arrumada: Sines**. Vista da peça instalada (pormenor).



Figura 4. Ema M, **Casa Arrumada: Sines**. Vista da peça instalada.

CASA ARRUMADA: Cascais

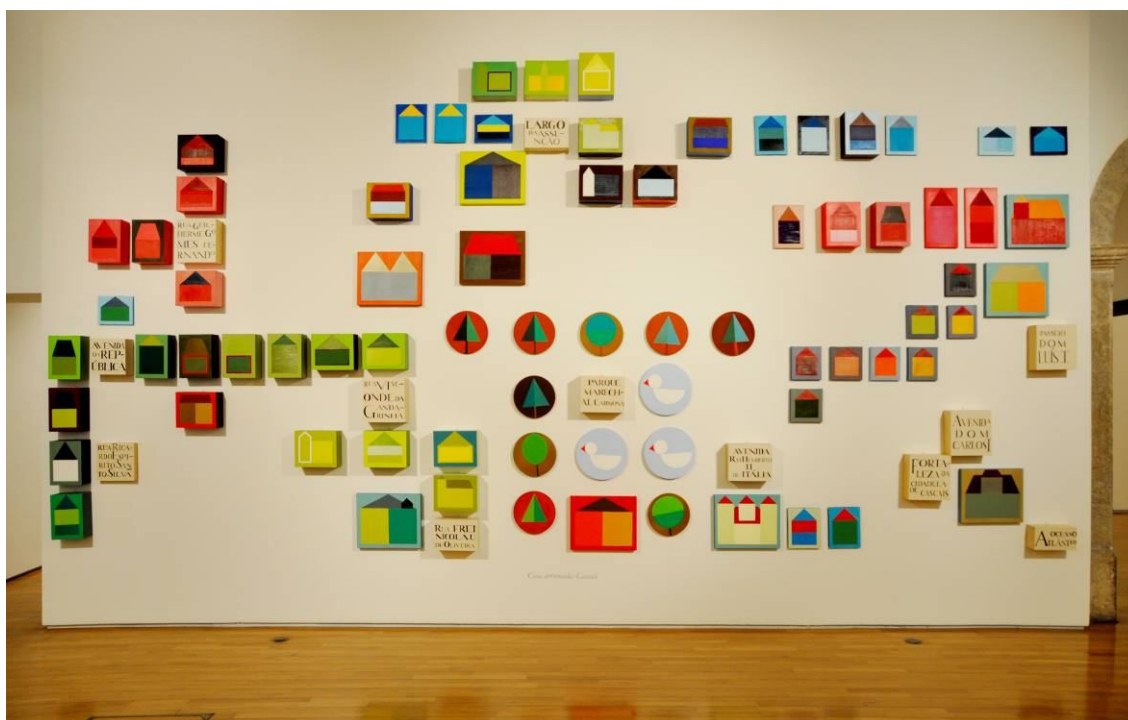


Figura 5. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela e MDF.
Políptico com 83 pinturas, instalação com uma área de ocupação de 5x7 metros.
Esquema escolhido para a exposição **Fabuleira**, Fundação D. Luís I, Cascais, 2012.

Casa Arrumada: Cascais (figura 5) é uma variação que se distingue de **Casa Arrumada: Sines** não só pelo lugar de referência patente no título da peça, mas porque se afasta do esquema evocativo da dupla nomeação. Mantém «casa arrumada» como expressão titular e pode ser instalada segundo as mesmas variantes esquemáticas acima delimitadas. Em contrapartida, os enunciados pintados nas pinturas-nome (Figuras 30 a 41) desmultiplicam-se, quer na variedade dos termos específicos do mapeamento (rua, avenida, parque, largo, passeio, oceano), quer na própria forma de os pintar/ inscrever, justamente pelo jogo de tamanhos das letras, na divisão de cada termo pela linearidade horizontal (limitada a uma área estreita) que, desta maneira, opacificam a leitura, por acumulação das possibilidades gráficas em que o mesmo enunciado se dá a ler.

O constrangimento criado à pintura pela área de inscrição (dimensão da superfície de cada pintura) é propício à divisão dos termos constituintes de cada enunciado, introduzindo sinais de separação (traço) depois ou por baixo da última letra de cada linha de texto (o traço de separação/união dos termos). A título de exemplo, na

pintura «**Rua Visconde da Gandarinha**» o uso constante das letras maiúsculas é contraposto com o tamanho dessas letras para exaltar termos dentro de termos (Figura 6).



Figura 6. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais, «Rua Visconde da Gandarinha»**, 2012, acrílico s/ papel e MDF, 27x 26,2x11cm

Também o «V» e o «I» são confundíveis com numeração romana e podem ser tomados como números (neste caso, o número seis). A confusão entre letra e número é conseguida pelo tipo de letra (maiúscula e serifada) tradicionalmente usada naquela numeração. O jogo de proporções (várias dimensões para as letras inscritas), ausente em **Casa Arrumada: Sines**, produz um parcelamento dos termos pela hierarquia imposta com a diferenciação de alturas (a maior é lida primeiro porque é tida como mais importante; a menor lê-se depois, como um desenvolvimento⁷⁷). Uma outra estratégia de opacificação da leitura destes enunciados é o jogo dos espaçamentos entre termos (ou entre letras) que podem, aqui, sugerir siglas, como acontece com o «D O M» das pinturas «**Passeio Dom Luís I**» (Figura 30) e «**Avenida Dom Carlos I**» (Figura 29). A leitura é gaga, hesitante, porque o olhar refaz várias vezes o seu percurso de leitura para rectificar o sentido e significado do enunciado da pintura-nome. Procura a exactidão desse enunciado face a um re-conhecimento dos nomes das ruas de Cascais. Mas não é

⁷⁷ Há todo um conjunto de estratégias gráficas – que participam do design – como, por exemplo, a dimensão (diferenciação de tamanho), de espessura do traço, de separação das letras que constituem os termos – isto para dar apenas três estratégias – que acentuam o jogo entre ver e ler, ou seja, que tornam a leitura opaca na medida em que salientam o grafismo (e vice-versa).

apenas nas pinturas-nome e na inscrição pintada que são aplicadas estratégias de diferenciação deste políptico em relação ao anterior.

Uma outra dissemelhança é patente na introdução de mais uma forma geométrica para o suporte: o tondo. Nele são representados dois novos elementos que constituem novas pintura-figura e representam a parte pelo todo: o pato como elemento da fauna (Figuras 18, 19 e 20) e a árvore como elemento da flora (Figuras 21 a 29). Todos os tondos são concentrados junto à pintura-nome «**Parque Marechal Carmona**» (Figura 5) e a sua função é distinguir o espaço urbanizado do espaço arborizado⁷⁸. Esquemática em formas geométricas simples (o círculo, o semi-círculo, o triângulo e o rectângulo pronunciado) a figuração dos tondos estabelece-se por afinidades de construção/composição com as pintura-figura casa e igreja, relativamente ao rectângulo. Há nestas pinturas alguns gestos que, antes de serem signos, são marcas de movimentos que não querem imitar as formas naturais, nem iludir o real. São elementos de uma configuração, vectores de uma direcção que relevam da plasticidade pictórica constituindo o que são os seus signos visuais plásticos. É o caso da textura da tinta pastosa, aplicada tal como nas pinturas-figura: cada plano de cor tem uma expressão visual e tátil produzida com um pincel de pêlo duro e espatulado que estende a tinta seguindo sempre uma direcção paralela a um dos lados da superfície que cobre (como se pode verificar na Figura 9 (escolhida ao acaso). Esta técnica torna patente a opacidade dos pigmentos escolhidos. A pastosidade do *medium* dá espessura, dá corpo de tinta à representação, torna-a tátil. Cada plano de cor permite distintas reverberações da matéria pictórica na sua reacção à luz, acrescentando-lhe brilhos inesperados e sombras projectadas com intensidades variáveis.

Também a profundidade dos lados do suporte colabora na distinção entre **Casa Arrumada: Sines** e **Casa Arrumada: Cascais**: as peças salientam-se 11cm, 4cm, 3,4cm e 2cm aproximadamente, na superfície (a parede) onde se instalam (Figura 7).

⁷⁸ O uso do círculo para representar as figuras do parque e o rectângulo para as da urbe é propositado e alusivo: a circularidade do tempo é atributo de *Khairios*, deus grego do tempo cíclico, das estações, das renovações, que está ligado à lógica da vida natural; por oposição a linearidade temporal pertence ao deus grego *Khronos*. A concepção do tempo num contínuo linear mensurável é um artifício humano que permite pensar o ritmo (pensamento é uma contagem) como divisão e subdivisão do tempo. Também a urbe deriva da artificialização humana da natureza onde a experiência do tempo se insere dentro da lógica de *Khronos*. Conforme GRÜN, Anselm, *Ao ritmo do tempo dos monges*, trad. Ana Varela/ Traduvárius, Águeda, Paulinas editora, col. Horizontes de Luz, (1ª ed., 2003), 2006, pp. 11-14.



Figura 7. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela e MDF.

Esta profundidade lateral é igualmente superfície de pintura pois está coberta com um pigmento pastoso e distinto cromaticamente dos que cobrem cada área da superfície paralela à parede (onde há figuração). Esta tinta, aplicada com a mesma técnica e expressão referida antes, marca a passagem do pincel e assegura uma textura riscada. A coerência plástica advém da homogeneidade deste tratamento em todas as superfícies. As peças do políptico são assim objectualizadas em pinturas-caixa assumindo uma presença escultórica, como um alto-relevo. As pinturas com os lados mais profundos assemelham-se a tijolos e, no exercício de livre associação patente no esquema relacional implicado na organização das peças entre si – no mapeamento que a

obra propõe mas, sobretudo, na construção dessa referência – a obra constrói-se, ergue-se, no sentido dado ao termo (instalar) por Heidegger⁷⁹.

O carácter objectual destas pinturas (garantido pela profundidade física) propõe uma hierarquia de leitura e, tal como o tamanho das letras, os desníveis estabelecem planos de afastamento e aproximação (relativamente ao observador e à parede-suporte, numa relação inversamente proporcional) e remetem para o mapeamento geográfico (aqui da ordem da ficção), para os desníveis do terreno onde assenta a Vila de Cascais em que se referencia.

As diferenças entre as formulações propostas por **Casa Arrumada: Sines** e por **Casa Arrumada: Cascais** testam ainda as semelhanças estruturais e conceptuais que fazem de uma a variação da outra. Em qualquer das soluções/instalações possíveis, independentemente das prioridades que põem em sistema as 57 ou 83 pinturas constituintes dos polípticos, é na transparência, no reconhecimento imediato da figuração, da analogia com a mapeação, do inscrito e na imediata formulação de um ou mais sentidos e significados do políptico, que se concentra todo o esforço criativo. Deste transparecer de polissémico (patente na figuração esquemática, sintetizada pela geometria, na sistematização do mapeamento, na hierarquia implícita entre pintura-nome e pintura-figura) gera-se a inteligibilidade dos vários conjuntos possíveis. A natureza sígnica dos múltiplos códigos que se associam em sistema nestes conjuntos (cromático, geométrico, cartográfico, linguístico) «exigem sempre um trabalho de interpretação»⁸⁰ ao qual a pintora não é alheia. Justamente, a diversidade de instalações possíveis, previstas e intencionais na concepção de **Casa arrumada** propõe a instalação como um sistema sígnico (tomado como índice e/ou sintoma), na medida em que há uma razão, estipulada pela pintora *a priori*, para a instalação ser como é, razão que delimitará a experiência do observador. Mas a força da instalação não depende da decifração, por parte de um observador, da razão ordenadora do políptico. Esta razão

⁷⁹ No capítulo **Apresentação: organização e estrutura**, a aporia heideggeriana sobre o conceito de instalação sustenta a necessidade de explicitar como cada pintura ou políptico é exposto. Nos dois esquemas **Casa Arrumada**, a instalação faz-se também por aderência à tese do filósofo, ou seja, como acção de construir *in situ*.

⁸⁰ BABO, Maria Augusta e MOURÃO, José Augusto, *Semiótica: genealogias e cartografias*, Coimbra, Edições Minerva Coimbra, 2007, p. 39. Neste capítulo os dois autores sintetizam o conceito de sintoma e de índice como signos particulares na medicina de Hipócrates (que origina o diagnóstico) e de Galeno (que dá origem ao prognóstico): os sintomas são signos e a leitura do sintoma vem da decifração do signo (o que constitui o diagnóstico); quando estes signos têm um princípio de causalidade são denominados índice, termo de Galeno que o toma a partir do seu entendimento da *endeixis*, da indicação (que constitui o prognóstico).

não é da ordem da finalidade da obra (na obra «a finalidade é sem fim»⁸¹) mas antes uma motivação que está latente no horizonte de expectativa da pintora, quando concebe a obra. Esta motivação determina o assunto, o mote a partir do qual o artista investe o seu gesto e, simultaneamente, é acção que motiva, o motor que garante a chegada a bom término, ao *factum est* que toda a obra dá a ver.

O conceito «poli» é característica fundamental e determinante de **Casa-arrumada** (nas suas variações): muitas peças constituintes, diversas estruturas possíveis de composição, múltiplas relações convocadas entre peças-figura e peças-nome fazem sobrepor sistemas de apreensão do mundo através dos seus códigos específicos: a escrita (na linguagem), o mapa (na cartografia) o desenho (a esquematizar o visível). As remissões produzem um jogo que dá sentido ao que se vê e ao que se lê. Jogo este que abre a uma relação e a uma experiência do real através da mapeação esquematizada (pela pintura e pela instalação) dessa realidade. Este jogo é o da metáfora e constrói-se, à semelhança do que acontece na linguagem, quando o real se torna tão familiar que passa para a ordem da in-visibilidade permitindo (ainda) um reconhecimento pelo inesperado.

«La vraie métaphore, le trope, commence avec l'excès dans l'écart, avec la transgression du champ des substituables reçus par l'usage»⁸².

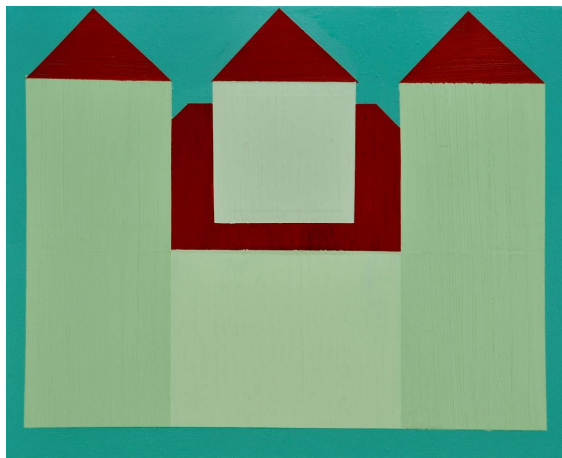


Figura 8. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 33x41x4cm.

⁸¹ «Finalidade sem fim» é o título do livro de António Cícero (Vila Nova de Famalicão, Quasi edições, 2007) onde o filósofo brasileiro expõe a finalidade da *poïesis* como uma a-finalidade, uma finalidade sem um fito (sem uma função).

⁸² «A verdadeira metáfora, o tropo, começa por excesso de uma distância, com a transgressão do campo de substituíveis gastos pelo uso» (tradução livremente minha) LYOTARD, *Discours, Figure, op.cit.*, pp. 254-255.



Figura 9. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 33x41x4cm.

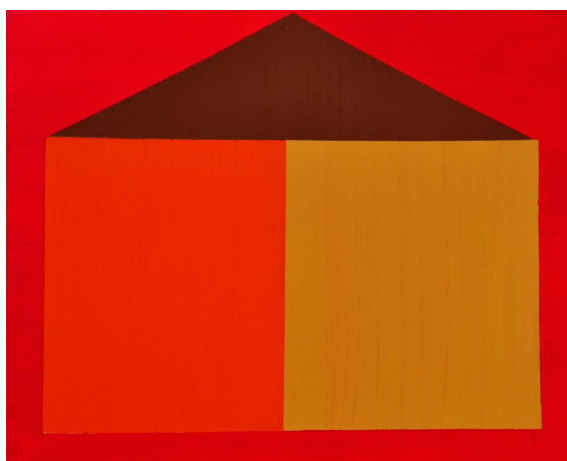


Figura 10. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 33x41x4cm.

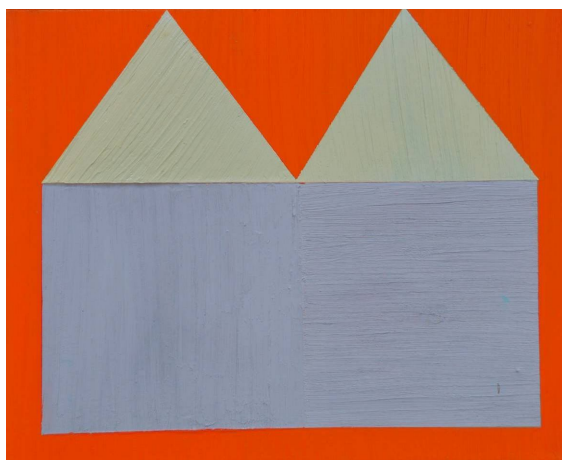


Figura 11. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 33x41x4cm.



Figura 12. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 33x41x4cm.

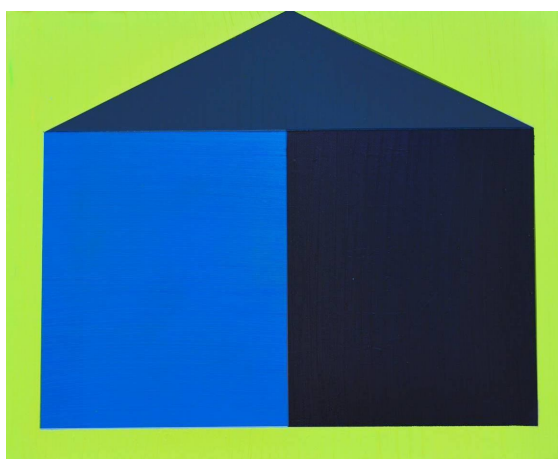


Figura 13. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 33x41x4cm.

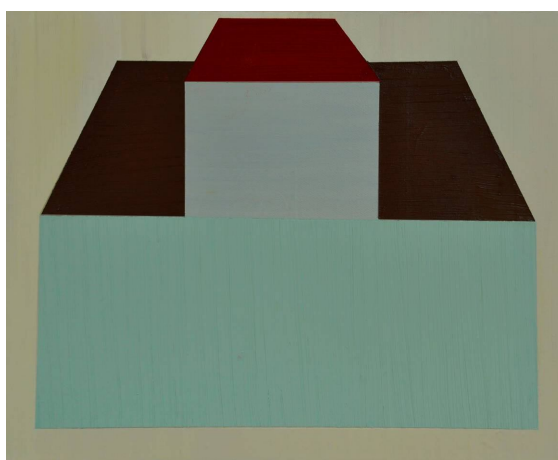


Figura 14. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 33x41x4cm.



Figura 15. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 33x41x4cm.

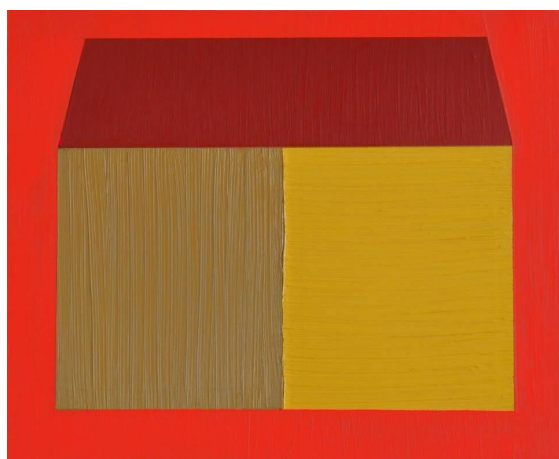


Figura 16. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x4cm.

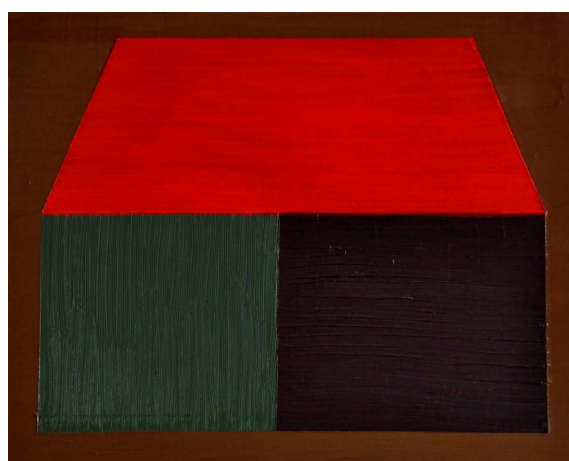


Figura 17. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 33x41x4cm.

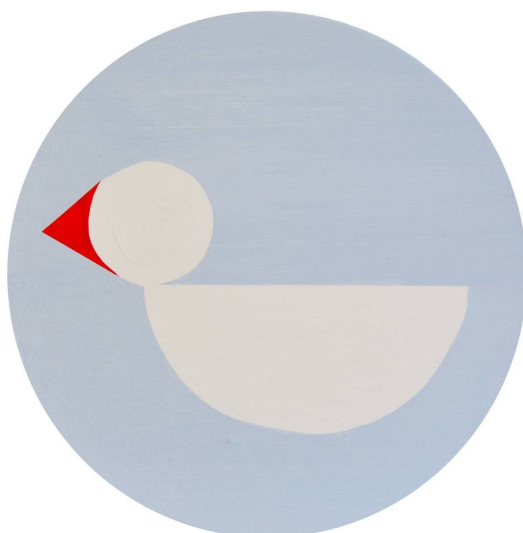


Figura 18. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.

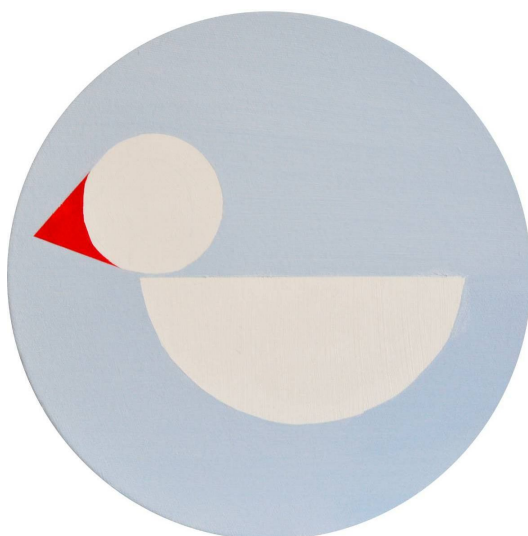


Figura 19. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.

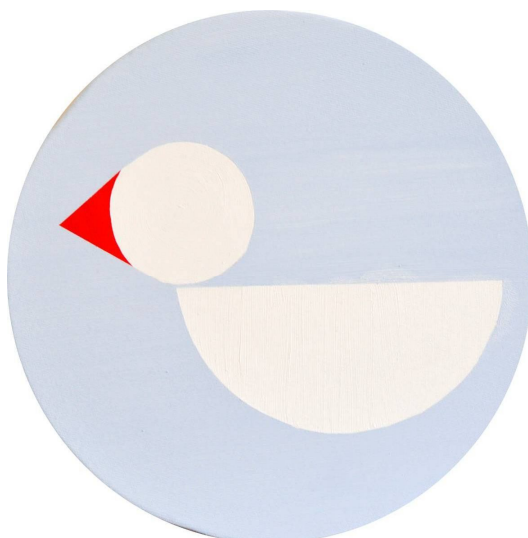


Figura 20. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.



Figura 21. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.

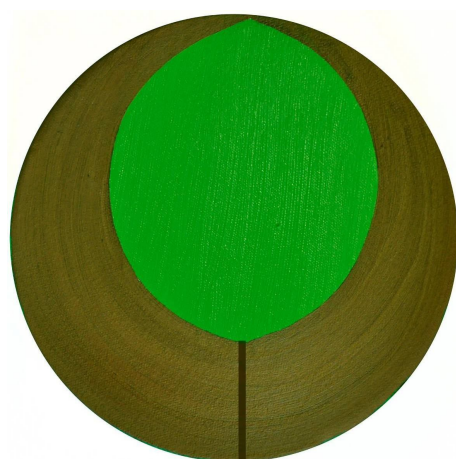


Figura 22. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.



Figura 23. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.



Figura 24. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.

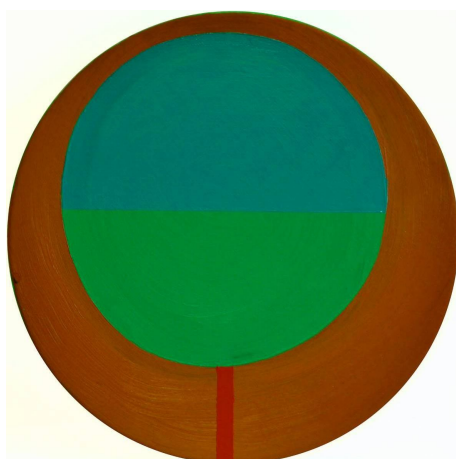


Figura 25. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.

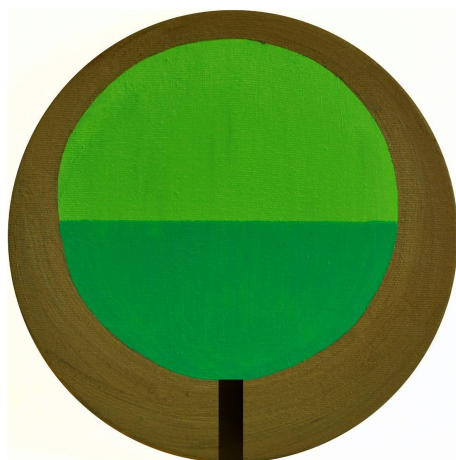


Figura 26. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.

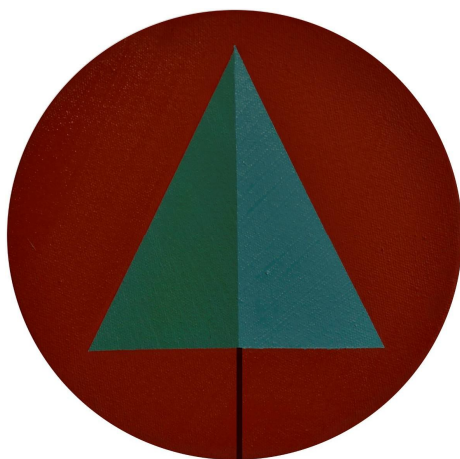


Figura 27. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.

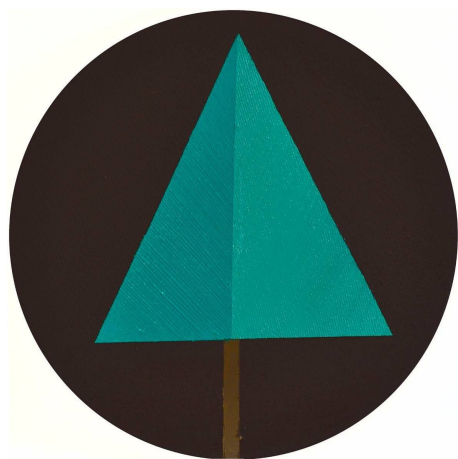


Figura 28. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.



Figura 29. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, Ø 26.3x2cm.

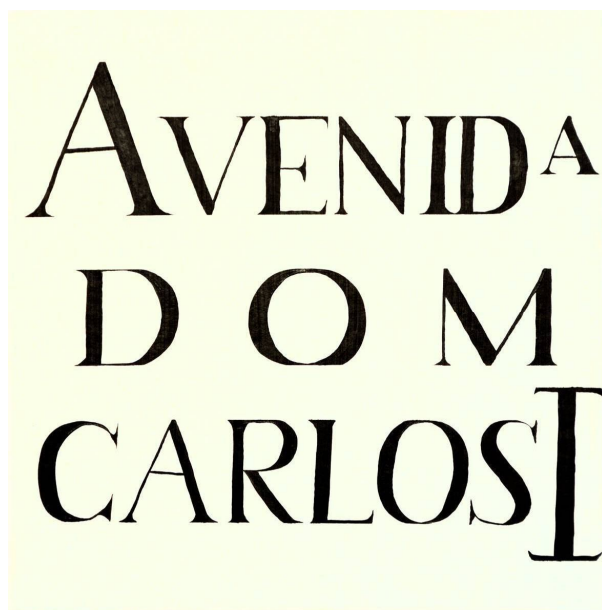


Figura 30. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, «Avenida Dom Carlos I», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 27x26.2x11cm

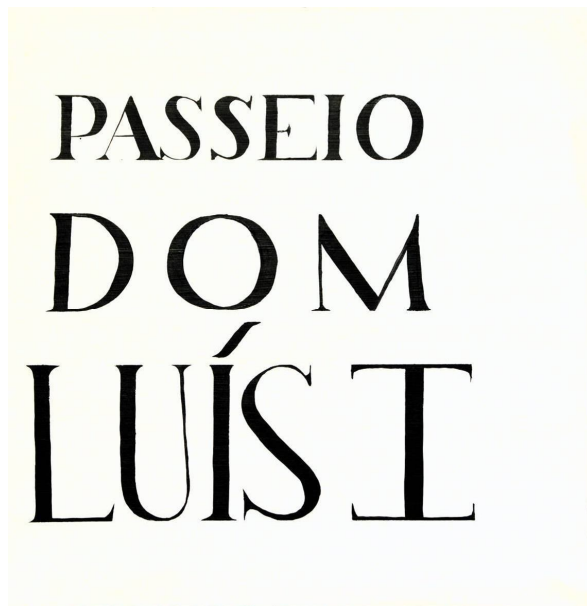


Figura 31. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, «Passeio Dom Luís I», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 27x26.2x11cm



RUA GUIL-
HERME Gº
MES FE-
RNANDES

Figura 32. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, «Rua Guilherme Gomes Fernandes», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 27x26.2x11cm



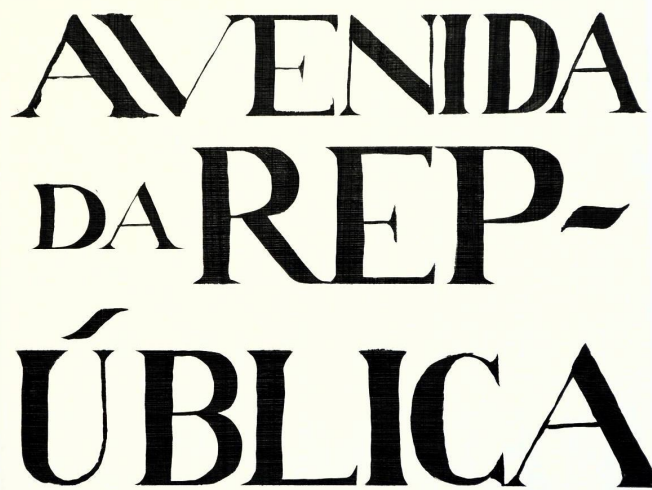
RUA VISCONDE DA
GANDARINHA
C

Figura 33. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, «Rua Visconde da Gandarinha», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 27x 26.2x11cm



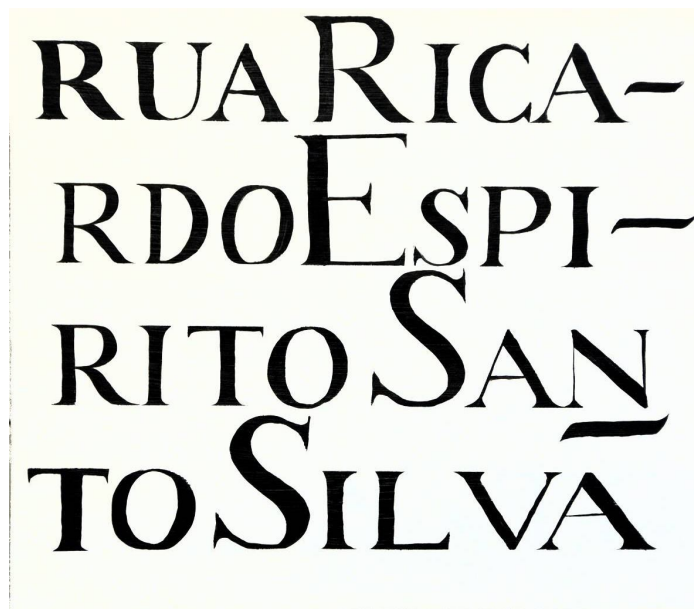
FORTA-
LEZA DA
CIDADELA
DE CASCAIS

Figura 34. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, «Fortaleza da Cidadela de Cascais», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 27x26.2x11cm



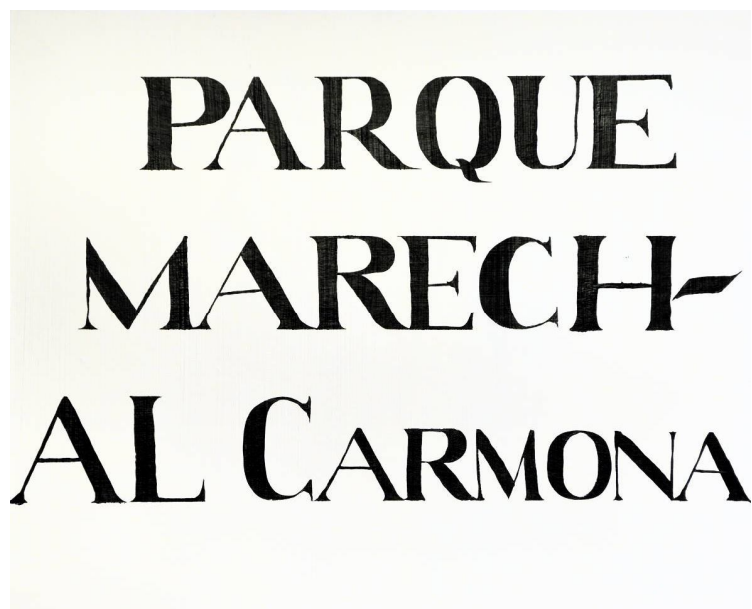
AVENIDA
DA REP-
ÚBLICA

Figura 35. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, «Avenida da Republica», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 22x23.6x11cm.



RUA RICAR-
DO ESPÍ-
RITO SAN-
TO SILVA

Figura 36. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, «Rua Ricardo Espírito Santo Silva», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 23x26x6cm



PARQUE
MARECH-
AL CARMONA

Figura 37. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, «Parque Marechal Carmona», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 27x22x11cm.



Figura 38. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, «Oceano Atlântico», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 13.7x27x11cm.

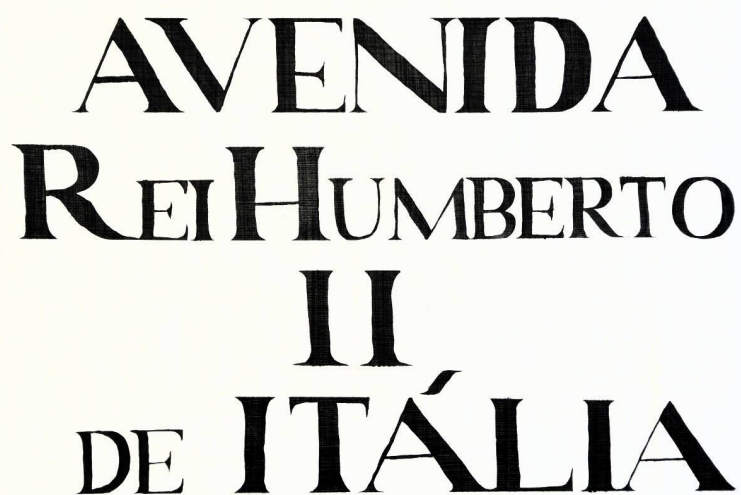


Figura 39. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, «Largo da Assunção», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 18.6x27x11cm



RUA FREI
NICOLAU
DE OLIVEIRA

Figura 40. Ema M, Casa Arrumada: Cascais, «Rua Frei Nicolau de Oliveira», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 18.6x27x11cm



AVENIDA
REI HUMBERTO
II
DE ITÁLIA

Figura 41. Ema M, Casa Arrumada: Cascais, «Avenida Rei Humberto II de Itália», 2012, acrílico s/ papel e MDF, 27x22x11cm.



Figura 42. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

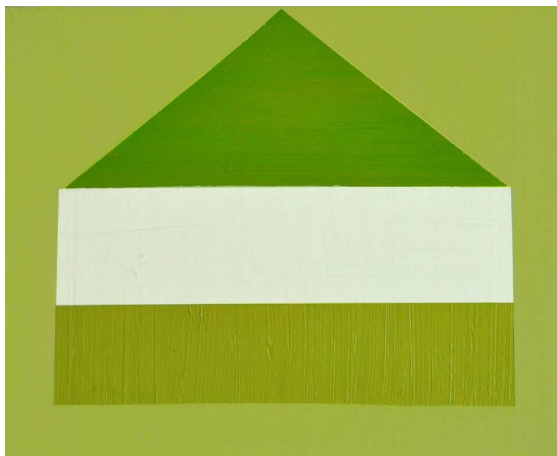


Figura 43. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

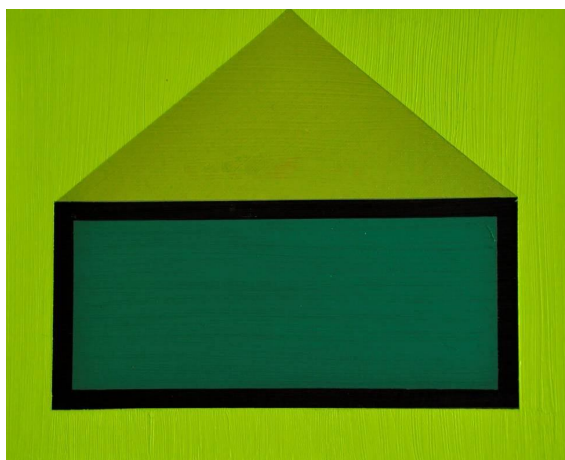


Figura 44. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

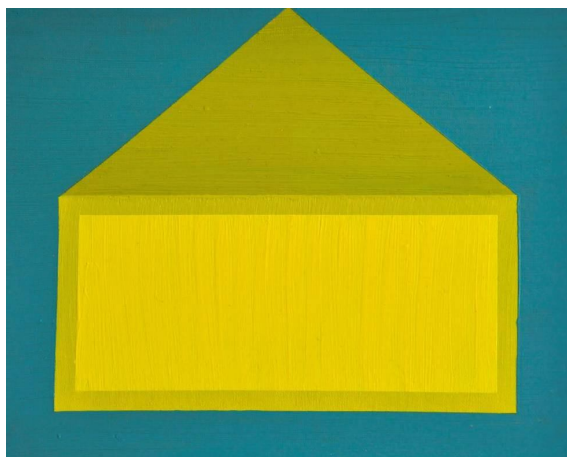


Figura 45. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

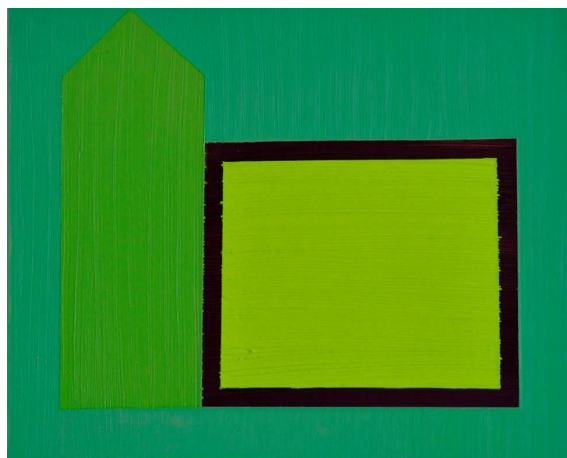


Figura 46. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

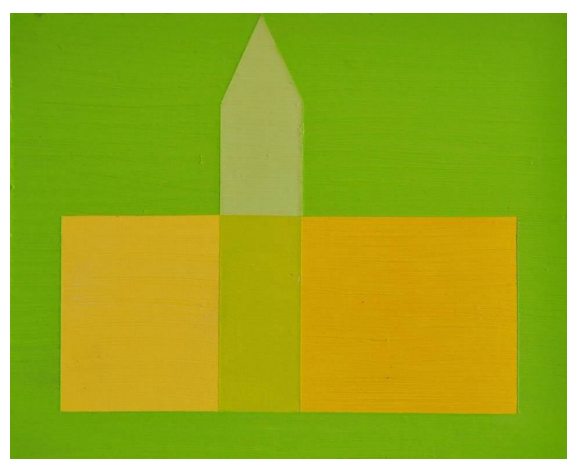


Figura 47. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

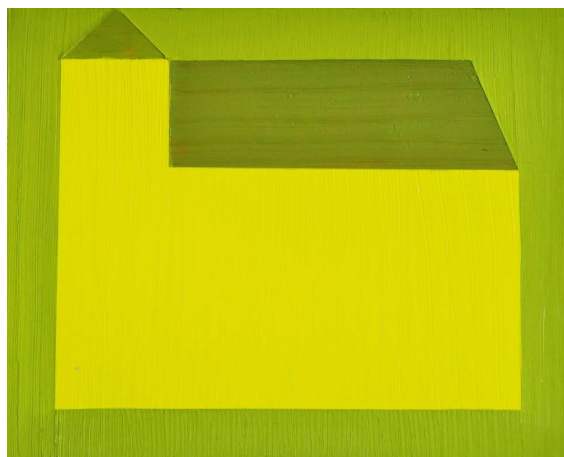


Figura 48. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

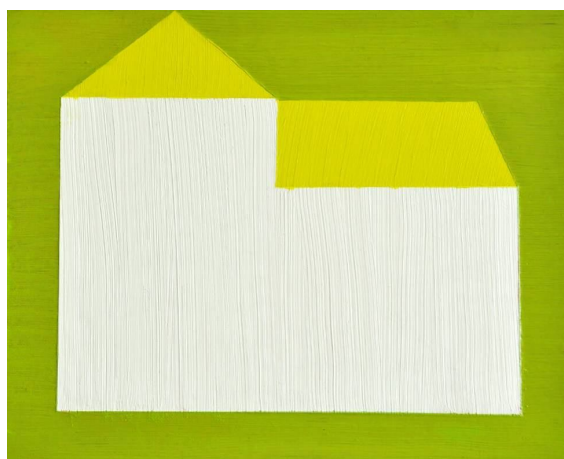


Figura 49. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

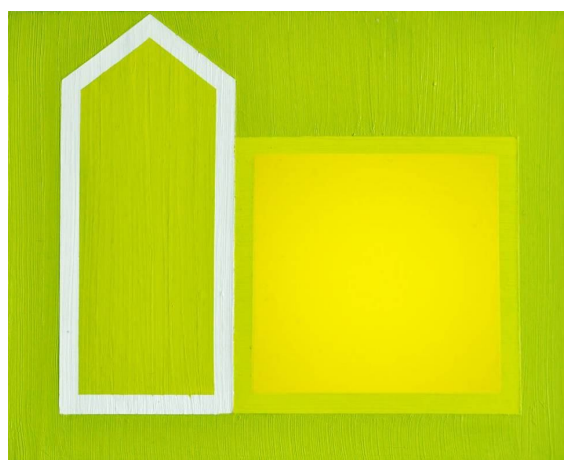


Figura 50. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

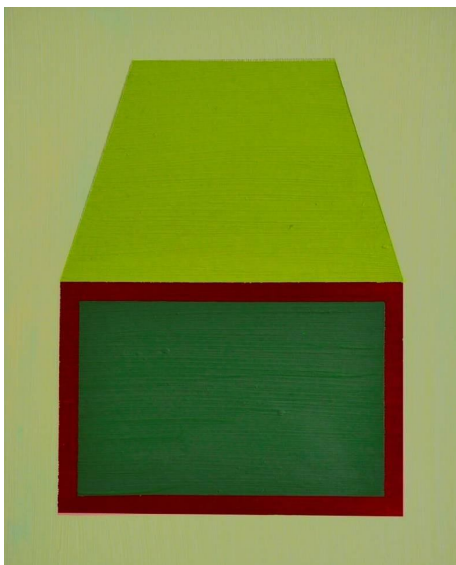


Figura 51. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.

Figura 52. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.



Figura 53. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.

Figura 54. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.

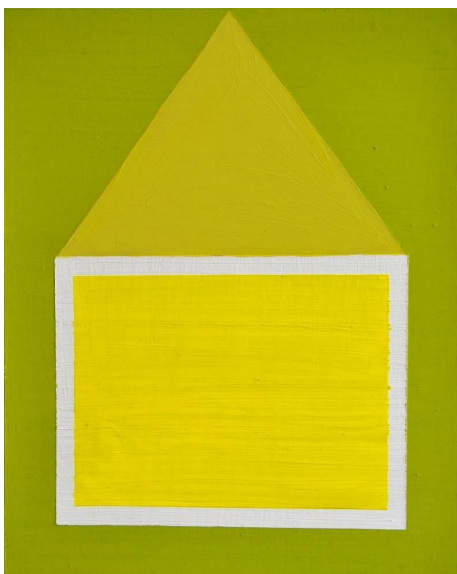


Figura 55. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.
 Figura 56. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.



Figura 57. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.
 Figura 58. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.



Figura 59. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 18x24x 1.8cm.



Figura 60. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 25x20x 1.8cm.

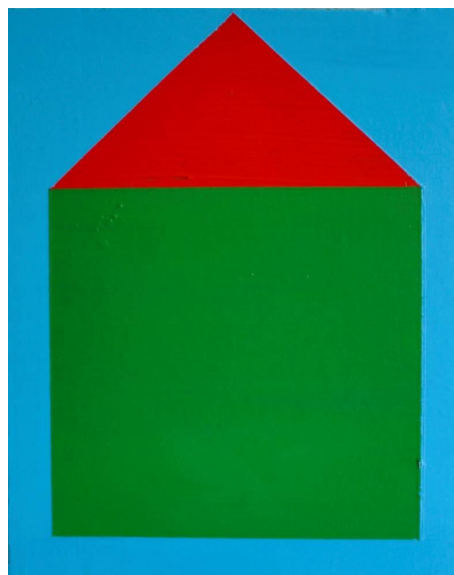


Figura 61. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 25x20x 1.8cm.

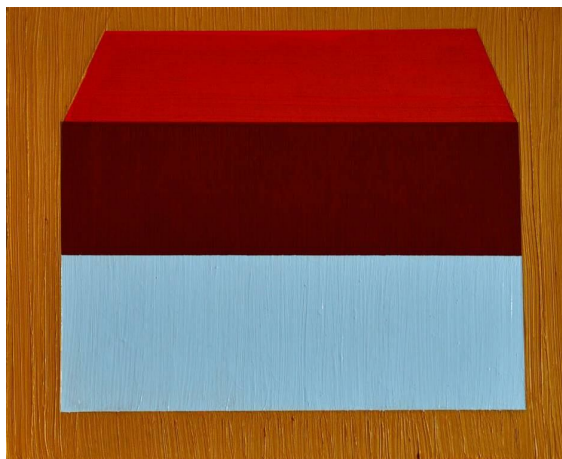


Figura 62. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.



Figura 63. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 18x24x 1.8cm.



Figura 64. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 18x24x 1.8cm.



Figura 65. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

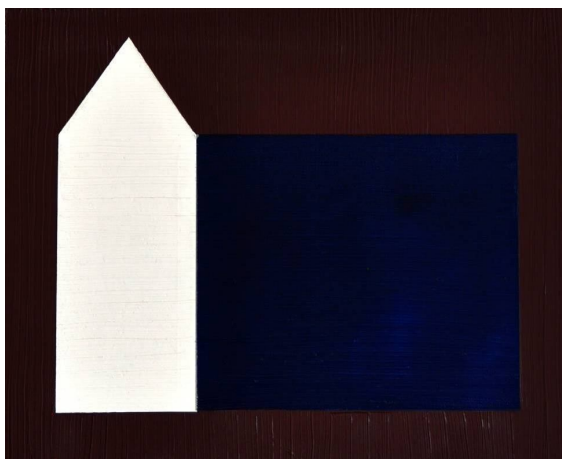


Figura 66. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

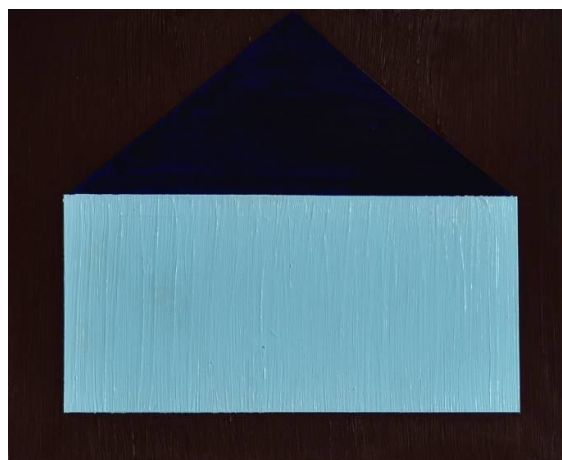


Figura 67. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

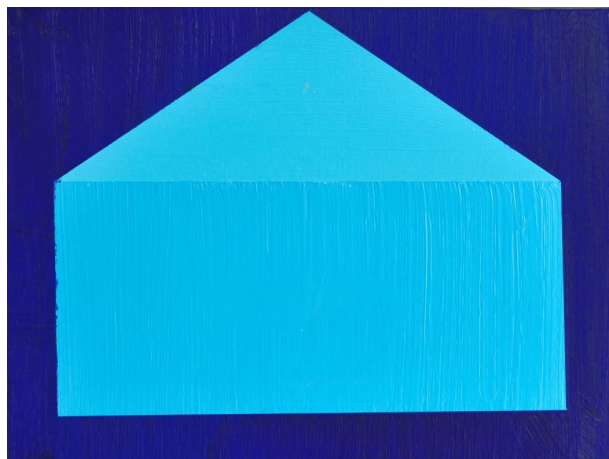


Figura 68. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 18x24x 1.8cm.

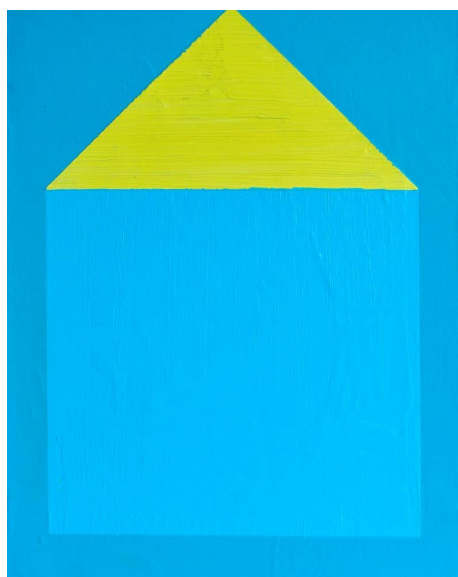


Figura 69. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 25x20x 1.8cm.



Figura 70. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 25x20x 1.8cm.

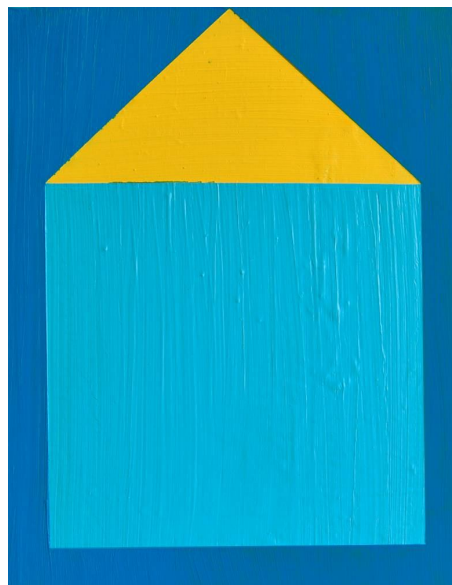
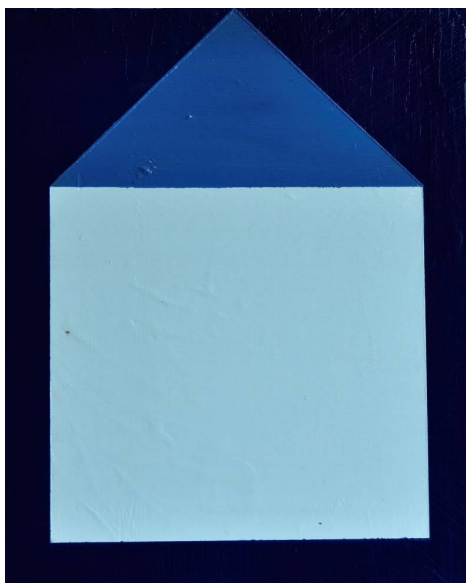


Figura 71. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 25x20x 1.8cm.

Figura 72. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 25x20x 1.8cm.



Figura 73. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 25x20x 1.8cm.

Figura 74. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.



Figura 75. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.

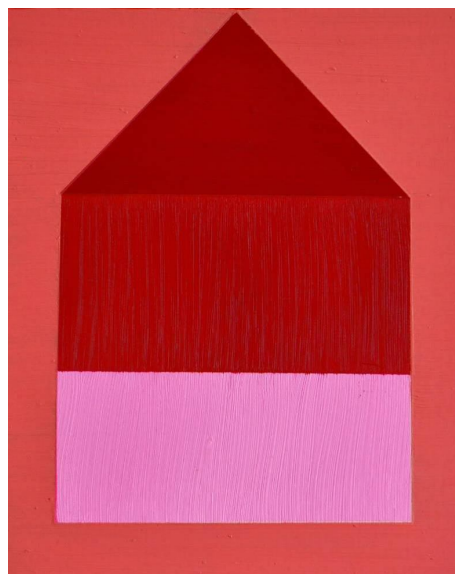


Figura 76. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.

Figura 77. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 27x22x11cm.



Figura 78. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 29x17x1.7cm.
 Figura 79. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 29x17x1.7cm.



Figura 80. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.



Figura 81. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.



Figura 82. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 22x27x11cm.

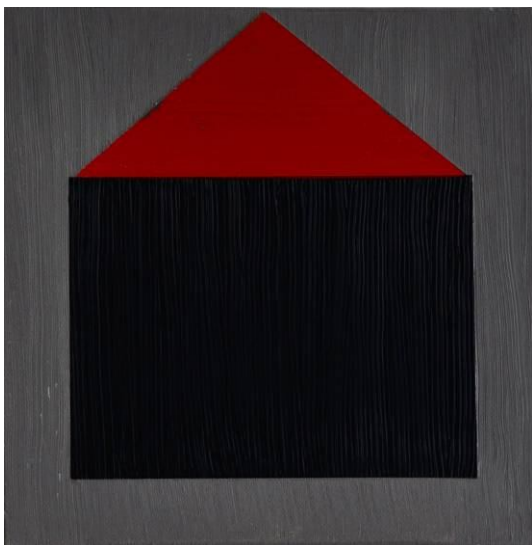


Figura 83. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 20x19x2cm.
 Figura 84. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 19x20x2cm.



Figura 85. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 19x20x2cm.
 Figura 86. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 20x19x2cm.



Figura 87. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 19x20x2cm.



Figura 88. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 19x20x2cm.



Figura 98. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 20x19x2cm.



Figura 90. Ema M, **Casa Arrumada: Cascais**, 2012, óleo s/ tela, 20x19x2cm.

CAPÍTULO III

ERA UMA VEZ



Figura 1. Ema M, esquema de instalação das pinturas **Era uma Vez II**, **Era uma Vez I** e **Era uma Vez III**. Exposição *Fabuleira*, Fundação D. Luís, Cascais, 2012

Três pinturas instalam-se de acordo com a convenção museológica: o seu centro está a metro e meio do chão, à altura do olhar de um observador de estatura média. A distância entre as três depende da dimensão (comprimento) da parede suporte mas nunca será inferior a um metro, de modo a permitir que cada pintura possa ser vista isoladamente, ou seja, sem a interferência da pintura vizinha.

As três pinturas são autónomas mas partilham o mesmo título «Era uma vez», ao qual acresce uma numeração que permite distinguir, ordenar ou sugerir uma determinada sequência de visualização. Partilham também a representação da moldura. «Era uma vez», expressão-chave que as intitula, determina um campo literário a que estão associados um imaginário e uma inventividade particulares, bem como um tempo e um espaço distintos. A im-precisão (intencionalmente imprecisa) da expressão titular coloca a história no tempo próprio da narração: «era uma vez» é expresso por um narrador anónimo e tem um carácter impessoal. A representação integral de uma história como enunciado pintado, em **Era uma Vez I** (Figura 4), introduz duas dimensões de tempo que implicam directamente na experiência de fruição, na percepção da própria pintura e do que nela se figura e inscreve. A primeira dimensão é a do tempo

imprescindível que a leitura do texto exige, e a segunda é instaurada pelo tempo próprio da narrativa, contido nas acções da história ficcionada. O tempo incerto (de um passado antiquíssimo) proposto por estratégias literárias conjuga-se com e no tempo/espço pictóricos abrindo uma quarta categoria temporal:

«La peinture, en effet, n'opère pas seulement une réduction de l'espace à deux de ses dimensions, elle réduit en outre toute temporalité à l'instant»⁸³.

O tempo ficcional (e fictício), o tempo da experiência (de ver e de ler), o tempo da narrativa e o tempo instantâneo, congelado (da pintura) concentram-se e conciliam-se em **Era uma Vez I**. Mas o carácter ficcional da narrativa – a sua capacidade de criar imagens – é enunciado pela expressão titular das três pintura e, mais ainda, estruturais a composição.

Em **Era uma Vez I**, o título torna-se visível/legível e duplamente: inicia a história ao inscrever-se no primeiro fólio sob a variante «Há muito, muito tempo...», e uma representação em *trompe-l'œil*⁸⁴ sugere-o gravado sobre uma placa metálica identificativa da pintura. Ao conceder-lhe um lugar dentro da composição pictórica constrói-se um movimento de aglutinação entre sistemas: o da linguagem (especificado no paratexto) e o da representação (que faz do paratexto um ícone) relevando do contexto. Assim, os signos do figural e do textual, neste contexto representacional pictórico, são propositadamente de duas ordens e a sua convivência (patente, pintada) é garantida na afinidade do mesmo *medium* e do mesmo suporte, numa partilha: a tela camuflada pelo *trompe-l'œil* num fólio caído na paisagem conjuga-os formalmente na composição – mesmo quando, para o observador/leitor, o significado desta aliança é

⁸³ «A pintura não opera apenas a redução do espaço tridimensional às duas dimensões, reduz também toda a temporalidade ao instante» (tradução livremente minha). PONTÉVIA, Jean-Marie, *La peinture, Masque et Miroir. Écrits sur l'art et pensées détachées*, vol. I, *op. cit.*, p. 174.

⁸⁴ *Trompe-l'œil* é uma expressão francesa utilizada para caracterizar a representação ilusionista e começa por designar algumas pinturas do período barroco que recorrem à ilusão visual como «efeito». O objectivo, ou consequência prática destas imagens é enganar o olhar, criar no espectador a ilusão de estar perante outra coisa (o modelo real) que não uma representação pintada. Na arquitectura a aplicação deste efeito pictórico é visível sobretudo nas cúpulas dos edifícios religiosos, onde, pela representação se dá a ilusão da ampliação do tecto do edifício em profundidade para ficcionar o céu. Segundo Baudrillard, a técnica do *trompe-l'œil* é a da *mimese* levada à excelência de uma execução que possibilita a experiência do simulacro, na medida em que a representação releva de um excesso de presença que engana a percepção. BAUDRILLARD, Jean, *Le trompe-l'œil*, Documents de travail et pré-publication, Urbino, Università di Urbino – Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, n°62, série F, Março 1977, p. 4.

obscuro, ele sabe-o lá dentro da representação. A mesma tinta pinta e inscreve figuras e texto, o mesmo suporte abriga e obriga à sua visibilidade.

A convivência entre figural e textual fixa uma relação de in-dependência entre a ficção inscrita e a representação figural que se gera na partilha do suporte de inscrição/representação, no *medium* e nos gestos do fazer⁸⁵. Escrever e pintar estão aqui condensados num gesto único que os expressa em pintura e como pintura. A inscrição faz-se a tinta de óleo, pinta-se sobre a representação simulada de fólios desenrolados e brancos. Estas simulações da superfície de papel representam e apresentam-se como lugar de inscrição em **Era uma Vez I** ou como lugar de evocação da inscrição em **Era uma Vez II** (Figura 6). A escrita pintada participa e interfere na figuração de dois modos: pela presença, na sua qualidade de signo transparente que está afecto e afecta a representação figural; pela sua representação pictórica e plástica, na sua qualidade de signo visível e opaco, onde é explícita a sua dimensão plástica. A expressão titular é representada nas três pinturas e, na segunda, é a única inscrição explícita – nesta pintura, a composição faz apelo a um texto implícito, um texto por escrever que participa e interfere na figuração embora esteja ausente da composição pictórica. Transparência e opacidade, explícito e implícito, caracterizam o modo como a inscrição se dá a ver nestas pinturas.

A representação de dispositivos de inscrição assume-se, neste caso, como estratégia fundamental e faz uma duplicação do suporte de representação propondo um jogo conceptual *en abyme*: no suporte de sustentação arquitectónico surge a parede como superfície pictórica, que sustém um outro suporte: o da inscrição. Ou seja, na superfície pictórica representam-se outras superfícies, pintadas, que se fazem passar por suportes de inscrição, ao simular fólios. A duplicação conceptual do suporte (pela apresentação e pela representação) vem reforçar a sua importância fundamental como condição *sine qua non*. A folha de papel, tomada como modelo para o exercício pictórico num exercício mimético, representa-se como o lugar próprio e inerente à inscrição; por sua vez, a inscrição pintada faz-se representar no lugar que é o seu (em simulacro), mimando o real. O jogo da duplicação de suportes reforça o jogo de

⁸⁵ Os signos visuais dividem-se em dois campos: icónicos/figurativos (que permitem reconhecer e nomear o que está representado mimeticamente) e os plásticos/picturais (que são a própria matéria da pintura, nomeadamente: a mancha, a pincelada, o corpo de tinta, o grão da tela). Conforme GROUPE μ, *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Paris, Editions du Seuil, col. La couleur des idées, 1992 (1^a ed.), pp. 109-114.

camuflagem que é o da pintura. Os suportes, apresentado e/ou representado, dão a ver a condição bidimensional da própria representação tanto pictórica como textual.

O conceito de *mise en abyme* transita para o esquema figural e compositivo de **Era uma Vez I** onde se multiplica na representação de vários fólios onde a história se divide por legendas ordenadas com a numeração árabe para constituir um todo ficcional. O esquema de inscrição, sempre idêntico, transpõe as convenções da escrita para garantir a legibilidade do texto. Tal como os caracteres se repetem e relacionam no termo, e os termos na frase e as frases no texto, também as figuras que compõem o plano de fundo se determinam como arquétipos que se repetem: casas, árvores, jardins e parques estabelecem as suas próprias variações formais para se constituírem como cenário miniatural garantindo um significado à sua localização na sua inter relação dentro da composição.

Por afinidade com o real, a interrupção simulada de qualquer figura, num plano «atrás» do primeiro, entra na categoria de pressupostamente inteira, pois é percebida como tal, ou seja, o sistema perceptivo completa-a porque impera a necessidade de dar coerência e integridade ao que se vê, num acordo com a experiência vivencial, e perante o estímulo da percepção visual. Por isso, há uma dimensão de transparência no plano desta pressuposição, que contraria a lógica da representação, na organização planificada em profundidade onde a opacidade das figuras representadas no primeiro plano impede a visualização «total» ou inteira das figuras dos planos «atrás». A planificação da composição induz um espaço de circulação, implica ar entre os vários planos onde as figuras estão pressupostamente completas e, por isso, a sua representação parcial é suficiente para indicar ao cérebro a sua presença por inteiro. A completude do figural é então uma construção do sistema perceptivo visual e, apesar de ser representada apenas parcialmente, a figura completa-se (na mente do observador) porque se supõe um «atrás de», um «à frente de», um «escondido por», numa analogia com a experiência do espaço real.

A representação das pinturas **Era uma vez** (Figuras 4, 6 e 7) é transparente no reconhecimento que exige das figuras e dos textos que constituem a sua figuração. **Era uma vez I e II** sugerem uma paisagem miniatural ou maquetada como cenário onde habitam fólios legendados. A maquete, tratada não como fenómeno paisagístico mas como cartografia pela análise do relevo, é construída a partir das seguintes gravuras de referência (Figuras 2 e 3):

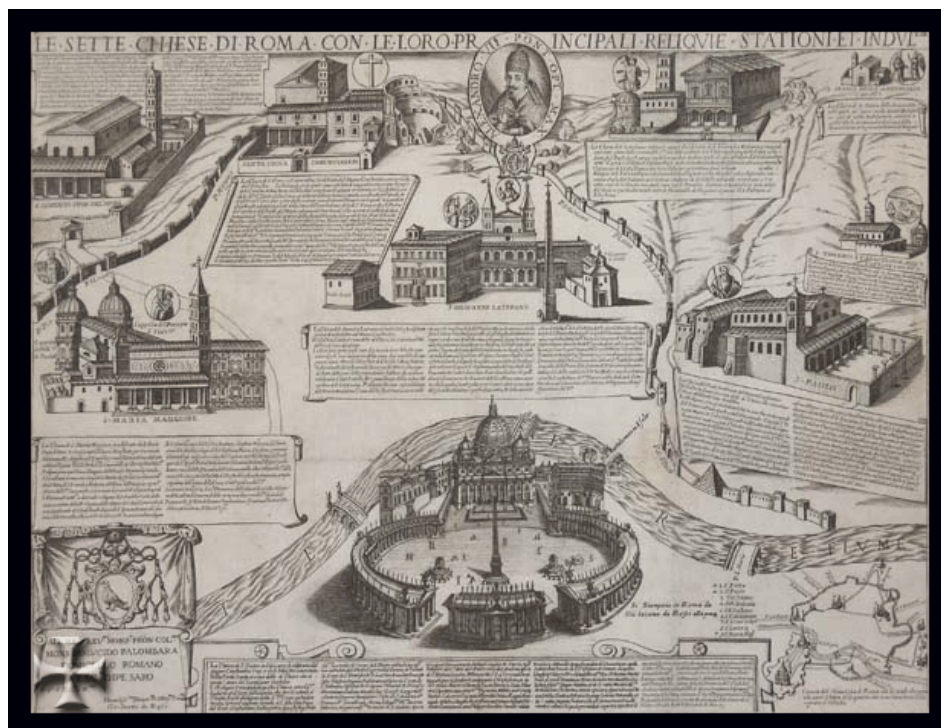


Figura 2. Ilustração de Giacomo Lauro, *Le sette Chiese di Roma con le loro principali Relique, Statuoni et indulgenze*, 1612, gravura.

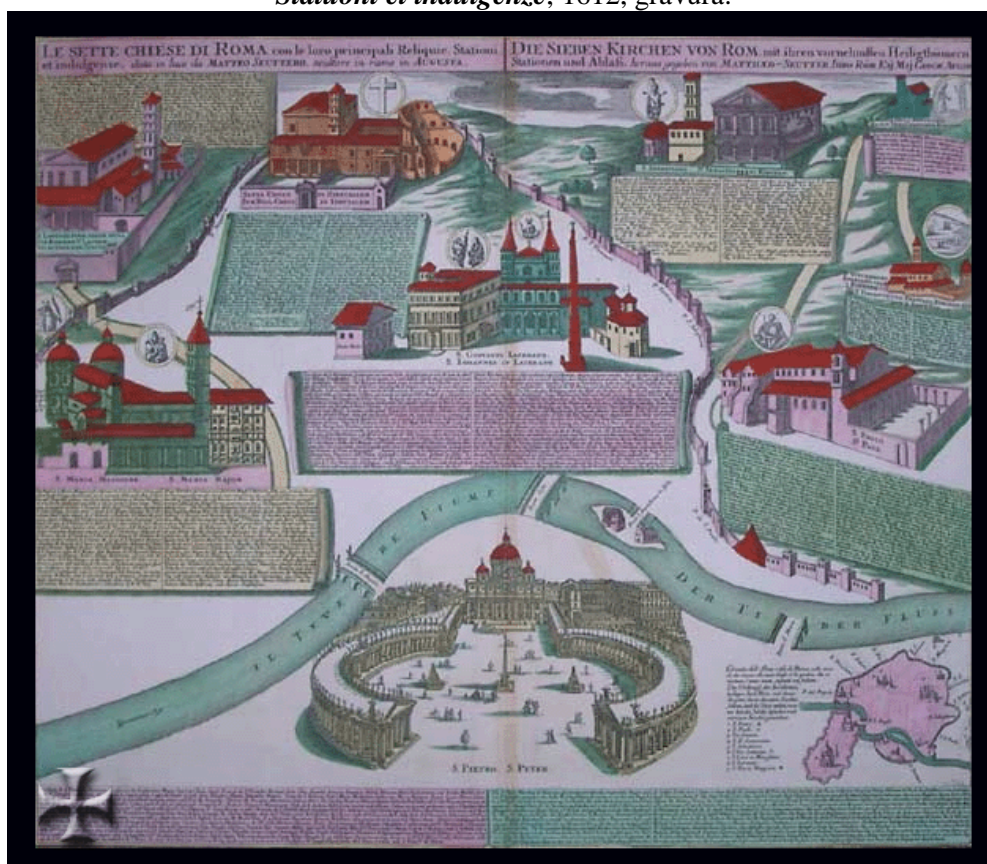


Figura 3. Georg Matthäus Seutter (1678-1757), *Le sette Chiese di Roma con le loro principali Relique, Statuoni et indulgenze*, 1720, 50x50cm, xilogravura tintada, ilustração do *Atlas Novus* de 1741.

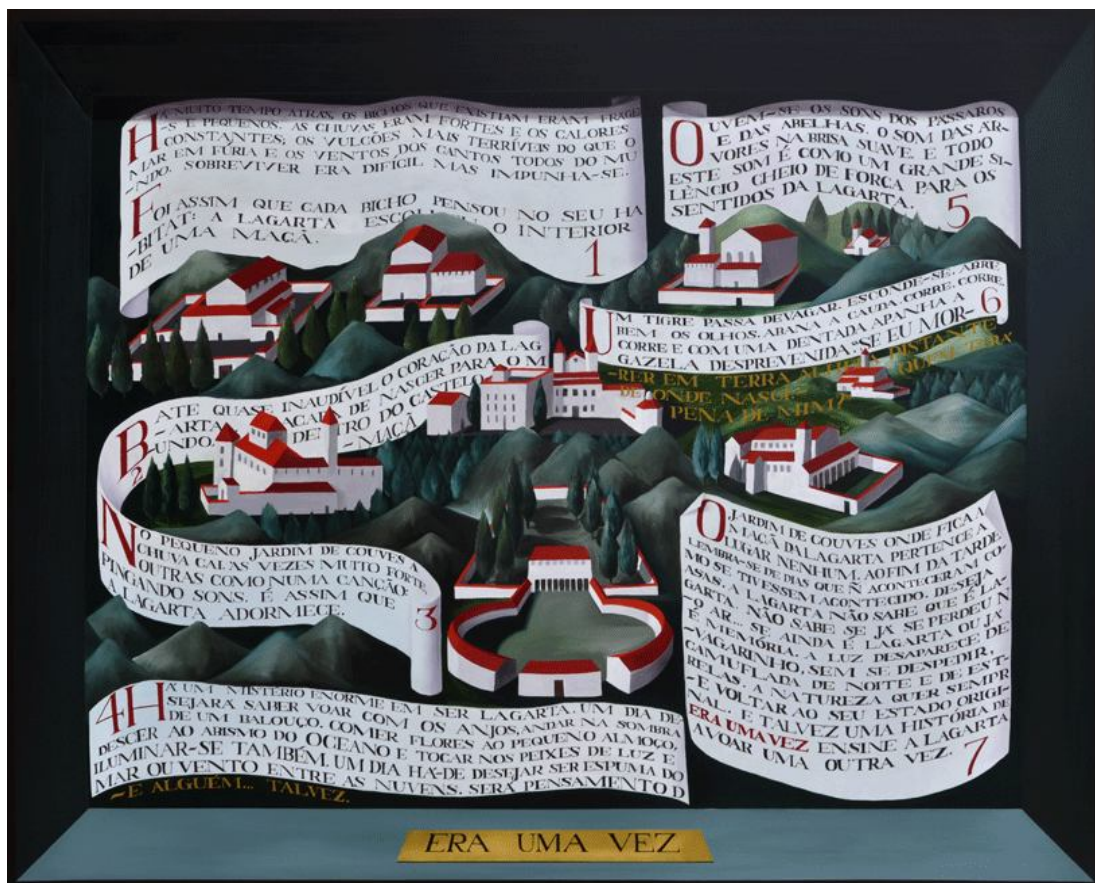


Figura 4. Ema M, **Era uma vez I**, 2011, óleo s/tela, 140x175cm

Era uma vez I (Figura 4) recorre apenas ao *medium* da pintura; a própria inscrição faz-se pelo gesto de pintar deslocando a escrita do seu suporte tradicional para um suporte ficcionado na representação pictórica. Nesta deslocação (do texto para a pintura) são integradas estruturas esquemáticas próprias do registo escrito (exclusivo da civilização do alfabeto) que implicam a materialidade desse escrito como fixação homogeneizada e normativa da oralidade, da qual participa a pontuação que aproximará a leitura à oralidade através dos seus sinais específicos que marcam ritmos:

«Sistema adventício da pontuação: imagens que simbolizam uma certa forma de espaçamento propriamente textual do texto, deslocando-o na sua configuração propriamente gráfica: imagens-figura que abrem a própria forma de expressão escrita a novos sentidos (efeitos de sentido e o sentido com o efeito)»⁸⁶.

A estes textos, apresentados como legendas, associa-se uma numeração inscrita com caracteres árabes pintados a vermelho que regulam o movimento do olhar pois

⁸⁶ MARIN, Louis, *Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura*, op. cit., p. 87.

estabelecem uma ordem na visibilidade e uma sequência de leitura do texto que sugere uma quase-narrativa de carácter ficcional:

«1. Há muito tempo atrás, os bichos que existiam eram frágeis e pequenos. As chuvas eram fortes e os calores constantes. Os vulcões mais terríveis do que o mar em fúria e os ventos dos cantos todos do mundo. Sobreviver era difícil mas impunha-se.

Foi assim que cada bicho pensou no seu habitat: a lagarta escolheu o interior de uma maçã.

2. Bate, quase inaudível, o coração da lagarta. Acaba de nascer para o mundo, dentro do castelo-maçã.

3. No pequeno jardim de couves a chuva cai. Às vezes muito forte, outras como numa canção, pingando sons. É assim que a lagarta adormece.

4. Há um mistério enorme em ser lagarta. Um dia desejará saber voar com os anjos, andar na sombra de um balouço. Descer ao abismo do oceano e tocar nos peixes luminosos e iluminar-se também. Um dia há-de desejar ser espuma do mar. Será o pensamento de alguém... talvez.

5. Ouvem-se os sons de pássaros e de abelhas. O som das árvores na brisa suave. E todo este som é como um grande silêncio cheio de força para os sentidos da lagarta.

6. Um tigre passa devagar. Esconde-se. Abre bem os olhos. Abana a cauda. Corre. Corre. Corre e apanha, com uma dentada, a gazela desprevenida.

“Se eu morrer em terra alheia distante de onde nasci, – quem terá pena de mim?”⁸⁷

7. O jardim de couves onde fica a maçã-casa da lagarta pertence a lugar nenhum. Ao fim da tarde lembra-se de dias que não aconteceram como se tivessem acontecido. Deseja asas. A lagarta não sabe que é lagarta. Não sabe se já se perdeu no ar... se ainda é lagarta ou já é memória. A luz desaparece devagarinho sem se despedir, camuflada de noite e de estrelas.

A natureza quer sempre voltar ao seu estado original. E, talvez uma história de era uma vez ensine a lagarta a voar, uma outra vez»⁸⁸.

A inscrição regista a voz a um narrador anónimo que, na sexta legenda, cita um poema. Duas vozes sobrepõem-se nesta citação, fazem-se coincidir e neste movimento possibilitam uma deslocação propriamente coral, em uníssono: uma voz de dentro da história mas de um outro autor (anónimo) apresenta-se como personagem e,

⁸⁷ *Antologia da Poesia Espanhola das Origens do Século XIX*, selecção, organização, tradução, posfácio e notas de rodapé de José Bento, Lisboa, Edições Assírio & Alvim, colecção Documenta Poética, 2001.

⁸⁸ Esta quase-narrativa é da autoria da pintora. É «quase» se a narrativa

simultaneamente, é enunciado pelo narrador: «*Se eu morrer em terra alheia distante de onde nasci, – quem terá pena de mim?*»

No confronto entre texto pintado e cenário pictórico (o que dá a ver a inscrição) é impossível aferir o que se lê no se vê. A representação pictórica recusa uma relação ilustrativa com o texto. Numa primeira instância, e ainda sem a leitura do texto inscrito, pode dizer-se que as personagens deste cenário pictórico, do ponto de vista propriamente óptico, são as letras e os textos por elas formados como legendas. São personagens literárias, figuradas visual e graficamente pela tinta, no gesto que os opalina. Posteriormente, com a leitura do texto, estas personagens tomam forma enquanto imagens mentais, interpelando o cenário pictórico com uma acção de carácter narrativo. Personagens e lugares da história, embora retidos no plano linguístico, reflectem-se no plano da imaginação: o texto faz imagem. Pelo exercício ficcional, ao mesmo tempo que se gera uma íntima relação entre o pintado e o que nele se dá a ver pela leitura, entre a quase-narrativa e a figuração pictórica patente, propriamente figurativa, as relações são de interferência e complementaridade. O carácter desta interferência faz-se de dois modos: pela presença representacional de um texto **Era uma vez I** ou pela ausência da inscrição em **Era uma vez II**. O próprio carácter do texto é quase-narrativo, porque se há princípio, meio e fim, ou seja, se há uma apresentação, um nó narrativo e um desenlace, é implicitamente. Se o cenário pictórico representa uma paisagem como maquete que suporta os dispositivos de inscrição da história (disponibilizando-os à leitura), por seu lado, o cenário da história, de carácter linguístico, sugere uma cena que se sobrepõe pela incoincidência (entre cenários) abrindo simultaneamente a experiência do observador aos dois modos da imagens: a da percepção e a mental. A visibilidade da pintura duplica-se nesta sobreposição de modos imagéticos. A imagética própria desta história complexifica-se a partir do termo, passando pela descrição até à construção da narrativa, e estes três passos – responsáveis pelo fazer nascer a imagem pela linguagem – são identificados como metáfora, écfrase e ficção⁸⁹. Em **Era uma vez I**, o texto de carácter ficcional parte de uma construção quase-narrativa cuja estrutura e terminologia são suficientes para configurar um imaginário no plano fenomenológico da leitura: através do exercício de ler a natureza da imagem na linguagem é mental (e não óptica). A percepção pela leitura dá a ver,

⁸⁹ Sobre o termo e a metáfora ver o capítulo XV: *Ut pictura poesis, ut poesis pictura* e sobre a descrição e a écfrase o capítulo IX: *Château d'eau*.

para além do real e dos seus objectos concretos, porque permite apreender a representação da imagem na mente, na ausência de uma imagem (e permite também a apreensão desta ausência). O pintor picturaliza a literatura ao tomá-la como pré texto e, neste sentido, pensa-a na sua figurabilidade pictórica (que abre todo um campo de possibilidades)⁹⁰. Mas pode inverter o processo, como acontece em **Era uma Vez I**, e partir da pintura para lhe acrescentar linguagem (sob a fórmula de uma ficção), carrega a pintura com uma história (citada e/ou inventada). É esta a metodologia de construção de **Era uma Vez I** onde o cenário paisagístico (pintado como fundo) se faz *habitar* pela história que se sobrepõe na planificação da composição e, sobretudo, pelo sentido: a história faz nascer imagens mentais que se projectam na imagem pictórica e a preenchem com *mais* sentidos.

A atribuição de sentido pela projecção de um discurso (um história, uma frase, uma voz) é a metodologia que sustenta a instalação *The Auction* pela personagem-pintor C. Rosenthal ficcionada por Ilya e Emília Kabakov (Figura 5):



Figura 5. C. Rosenthal: *The Auction*, 1927-1928, sistema eléctrico, óleo S/tela, 388x651x20cm. Ficção de Ilya e Emília Kabakov datada de 1996-1997, instalação integrada na exposição *An Alternative History of Art*. (Fonte: catálogo da exposição: KABAKOV, Ilya e Emília, *Rosenthal, Kabakov, Spivak: An Alternative History of Arte*, Kerber, Museum of Contemporary Art Cleveland, 2005, pp. 56-57)

⁹⁰ É este o exercício na pintura **O segredo** ou no políptico **Santa Cecília ou A propósito da Música**.

Numa pintura (388x651cm) representam-se figuras humanas à escala real numa cena de leilão. Uma mesa colocada em frente da pintura sustenta um sistema eléctrico com vários botões legendados que se ligam a cada uma das figuras pintadas. O observador, ao accionar um botão, ilumina a figura correspondente (só depois de accionar o botão saberá que figura se ilumina, em correspondência) associando imediatamente a legenda a essa mesma figura iluminada. Através deste estratagema de carácter instalativo, dá-se voz a cada uma das figuras representadas, uma voz que se lê sob a forma de inscrição legendada, como se a pintura falasse através das suas figuras. Esta relação entre o texto e a figura torna desnecessário o reconhecimento pontual das personagens na cena (na atribuição de uma identidade que as situa num contexto literário específico), pois o exercício de reconhecimento exigido pela peça é de outra ordem (desloca-se da ordem da nomeação – quem é? – para a ordem da discurso – o que diz?). A relação que o dispositivo eléctrico impõe é suficiente para pôr em contacto legenda e figura, promovendo relações de sentido entre as duas. Quando o botão (legenda) acciona uma luz há uma figura que se ilumina e destaca, separando-se assim das restantes (obscurecidas por comparação). Contudo, o funcionamento da peça depende inteiramente do observador, da sua vontade de interagir e do seu gesto. Sem esse gesto – que é já indicação, ainda que mediada – a relação entre legenda e figura fica suspensa e, sem atribuir um texto a cada figura, elas permanecem silenciosas.

Embora os dispositivos-suporte da imagem e da linguagem sejam apresentados separadamente dentro desta obra (a legenda sobre a mesa e a pintura colocada na parede), a interferência da linguagem na pintura e do pintado na linguagem é mecanizada e artificializada na dependência da acção do observador, sublinhando assim a sua distinção e, também, a sua relação: o exercício de picturalizar a literatura e o de literalizar a pintura correspondem-se.

Esta correspondência obedece a esquemas metodológicos mais simples em **Era uma Vez I** onde a representação exige ao observador (apenas) dois exercícios: o de ver e o de ler. Toda a representação é da ordem da percepção (independentemente da concretude objectual). Imagens e objectos são percepcionáveis e distinguíveis também pela sua natureza. As imagens mentais percepcionadas através de um texto ficcional adquirem particularidades subjectivadas no leitor: embora o texto que as origina seja o mesmo, a sua percepção pela leitura individualizada transforma esse texto numa

imagética nítida mas dissemelhante, quer dizer, é variável ou heterogénea consoante o leitor⁹¹. Em termos científicos a imagem mental que advém do textual é um momento vivo e não a simples retenção mnésica e pode dar a ver aspectos que escapam à percepção directa. A transposição que o cinema faz dos textos literários vem confirmar a individualização das imagens mentais geradas por um mesmo estímulo literário, até ao limite, quando entre o espectador e o realizador do filme a discrepância destas imagens é total. A exactidão óptica do cinema faz o espectador/leitor sentir-se excluído do campo dessa concretude visual, fá-lo preferir a sua própria imaginação onde não há imposição de um imaginário outro, alheio e discrepante do seu. Porque as imagens laboradas pela mente são igualmente nítidas e têm uma plasticidade própria na medida em que se alteram com as várias leituras e, pelas releituras transformam-se (moldam-se) sem perder nem a integridade, nem a nitidez que as caracteriza. Ao tomarem uma concretude (fílmica, por exemplo), fixam uma possibilidade imaginada. No reencontro do leitor com o texto ficcional as possibilidades da imagética mental multiplicam-se:

«A literatura preserva o campo dos mundos possíveis de cada ficção enquanto que o cinema vem dar rosto a cada mundo»⁹².

Embora o texto seja da natureza do simbólico, porque envolve e arrasta consigo uma elaboração imaginária, o texto de ficção constitui-se segundo aspectos esquemáticos que conferem as condições de construção das imagens mentais:

«Tais condições podem prefigurar a própria percepção. Quer dizer que, estando muito próximas, imagens mentais e imagens da percepção, elas não são da mesma ordem, dado que as primeiras não são de natureza óptica, nem exigem a presença física do objecto, enquanto as segundas, não exigindo necessariamente a presença do objecto, são exclusivamente imagens ópticas. Mas, se assim é, tais representações mentais poderão configurar aspectos não visíveis na percepção do objecto, porque o carácter óptico da percepção não garante a visibilidade total, já que a articula com a sua inaparência»⁹³.

As imagens mentais enriquecem a pintura também porque são afectadas pelo que não é dito, no que a linguagem tem de secreto. Paradoxalmente, não é a riqueza

⁹¹ ISER, W., *L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique*, Bruxelas, Pierre Mardaga Editeur, 1976.

⁹² BABO, Maria Augusta, «Da Imagem na linguagem», in *Imagem e Pensamento*, org. Moisés de Lemos Martins, Coimbra, Grácio Editores, Lisboa, col. Comunicação e Sociedade, n.º 23, Abril 2011, p. 35.

⁹³ *Idem*.

descritiva do texto (o carácter descritivo minucioso) que faz gerar imagens mentais, pelo contrário. O que está por mencionar, escondido sob o silêncio que perpassa como não-dito (fora da ordem da explicitação) potencia uma

«(...) envolvimento que é duplamente heterogênea: porque não é sequer linguística e porque despoleta a formação de imagens ou mesmo do imaginário»⁹⁴.

De modo equivalente, a riqueza da representação pictórica é a sua força imagética/literária que advém da sua capacidade de convocar o inaparecido como ponto irreduzível da representação. O inaparecido é o que a representação tem de invisível mas que pertence à categoria do que se dá a ver (perceptivamente). Ao conferir visibilidade à representação, a pintura «expõe a face in-aparecida de todo o visível» porque as imagens pictóricas guardam essa dimensão reveladora (que Jean-Luc Nancy identifica como revelação do sagrado⁹⁵).

Se a linguagem pode apelar à imagética (pela produção de imagens mentais), também a imagem é convocadora de linguagem. As dimensões do espaço e do tempo participam activamente na percepção: os textos exigem uma leitura (um tempo para os ler e um tempo para compreender o que é lido), tal como as imagens. Em **Era uma Vez I**, a história é apresentada em fólios distintos que se lêem como um todo. Esta estratégia torna patente a necessidade de dar um sentido inteiro ao que se lê. Mas a independência visual destes momentos da história, pela sua inscrição em diferentes fólios, permite lê-los desrespeitando a ordem sugerida na numeração. Este modo de leitura (que depende de escolhas do observador) suspende a sequência proposta mas abre à possibilidade de conjugar individualmente os vários momentos da história, de fazer jogos a partir deles para construir outras histórias misturando cada momento num enredo que terá outros sentidos na fabricação do outros textos (no limite, sem sentido) atravessados por outras imagens mentais. Justamente, Louis Marin refere-se à imagem pela sua capacidade de atravessamento do texto, misturando regimes ao cruzar a linguisticidade aparentemente homogênea do texto (literário ou não-literário):

⁹⁴ *Idem*, p. 36.

⁹⁵ NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du Portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 68.

«“Traversée” peut, je crois, se dire dans le deux sens, selon les deux directions, l’image traverse les textes et les change ; traversés par elle, les textes la transforment. Change, transformation, méta-morphose et peut-être mieux encore détournement : pouvoirs de l’image saisis par transit, et dans le *transitus*, par quelque textes : à travers eux, interroger l’être de l’image et son efficace»⁹⁶.

A intensidade ou força de uma imagem no seu movimento de atravessar o texto, na sua qualidade de imagem mental, reside na sua capacidade de apresentação, no interior da representação:

«Tel serait le “primitif” de la représentation comme effet: présenter l’absent, comme si ce qui revenait était le même et parfois mieux, plus intense, plus forte que si c’était le même»⁹⁷.

Entre **Era uma vez I e II** (Figura 4 e Figura 6) as afinidades são da ordem da composição e do mote. A figuração alusiva à maquete, o contexto paisagístico, a representação de fólios em rolos de papel inscritos em **Era uma vez I** e por inscrever em **Era uma vez II** indicam uma condição gémea constituída na relação visível e legível. Avalia-se o confronto entre ver e ler e o desafio que este confronto coloca ao sistema visual humano. Permitem verificar de que maneira a visibilidade apela ao textual em **Era uma vez II** ou como o textual (pela leitura) propõe uma imagética ao nível das imagens mentais, como acontece em **Era Uma vez I**.

Era uma vez I e II propõem histórias: uma de carácter quase-narrativo que habita o cenário pictórico apresentando personagens e acontecimentos dentro do tempo puramente ficcional implícito em «era uma vez»; outra propõe o cenário onde a história está no plano do devir⁹⁸, está por apresentar. O «a» de apresentação ganha enorme relevo na medida em que não há equivalente visual para uma história «em branco». O

⁹⁶ «Travessia pode dizer-se, penso, nos dois sentidos, de acordo com duas direcções, a imagem atravessa os texto e transforma-os, quando atravessados por ela, os textos transformam-na. Mudança, transformação, meta-morfose, e talvez melhor ainda, a deriva: o poder da imagem capturado pelo trânsito, está em transitus, por via de alguns textos, onde se interroga o que é a imagem e qual a sua eficácia» (tradução livremente minha). Conforme MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l’image : Gloses*, op. cit., pp. 9-10.

⁹⁷ «Tal seria o “primitivo” da representação como efeito: presentificar o ausente, como se aquilo que voltasse fosse o mesmo e por vezes melhor, mais intenso, mais forte do que se fosse o mesmo» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, op. cit., p. 11.

⁹⁸ O capítulo V: *Qui scribit bis legit* desenvolve esta questão.

texto invisível, está por representar mas pressente-se, como um estímulo, justamente pela sua ausência nos fólios imaculados.

A inexistência de equivalências, de semelhanças, de espelhamento entre o cenário pintado e aquele proposto pela história colaboram para instituir uma separação entre a visibilidade perceptiva e as imagens geradas com a leitura da história. As duas imagéticas (óptica e mental) resistem ao esquema ilustrativo. **Era uma vez I** evidencia esta constatação. Por seu lado, **Era uma vez II** coloca a dúvida: a sua aparente incompletude deve-se ao texto em falta (por comparação): um texto no plano do pressuposto que justifica a representação dos fólios e, no limite, justifica ontologicamente esta pintura. Mas o que *não* está escrito tem equivalência plástica com o que *está* inscrito no sentido em que dito e não-dito têm a mesma carga, a mesma força, nesta relação comparativa entre **Era uma vez II** e **Era uma vez I**.

Também o signo de inscrição em funcionamento no exercício da leitura está ao mesmo tempo ausente e presente tornando-se, respectivamente, transparente e opaco. (Consequentemente, a sua representação é caracterizada duplamente por transparente e opaca.) Mas, na leitura de uma inscrição pintada impõe-se a plasticidade da inscrição à leitura que tende a opacificar-se pela sua plasticidade pictórica. É possível verificar como a leitura se constrange em **Era uma Vez I** ainda que a inscrição obedeça a todas as suas regras de transparência, justamente nos fólios quarto e sexto, o texto excede a área branca para continuar *sobre* a paisagem representada. As últimas frases destas legendas sofrem assim uma alteração subtil: camuflam-se na representação e, neste movimento, a sua legibilidade fica perturbada. Quando o leitor (desprevenido) se perde neste texto, à procura dele – do final da frase, do excerto que completa a legenda e lhe garante um significado –, há um resgate da figura no encontro com a inscrição (a inscrição torna-se figura). Ao encontrar o que procura, imediatamente o observador volta a ser leitor, recuperando a sua localização no texto.

Era uma vez II evita o problema da leitura porque a inscrição é da ordem da ausência – excepto na representação do título (sobre a moldura representada), cuja função, identificativa e remissiva, permite estabelecer um vínculo entre as três pinturas homónimas. A tarefa desta ausência é perturbar imediatamente a expectativa do observador perante a representação porque a inexistência de um texto é discordante com o título da pintura. Neste sentido, a linguagem está como potência – presente apenas no

título pintado: esta inscrição arrasta as convenções da escrita e mima uma fórmula de catalogação museológica ao posicionar-se sobre a moldura.



Figura 6. Ema M, **Era uma vez II**, 2011, óleo s/tela, 140x175cm

É o suporte ficcionado pela representação que reforça e estabelece uma relação entre o figural e textual. A alusão a um texto no plano do devir, por via da ausência, influi uma carga ou uma força que advém do representado como apresentado. Há uma proliferação formal significativa: representados os suportes da legendagem (repetidamente e numa convocação directa da pintura **Era uma Vez I**), eles nada dizem e, contudo, pela sua presença na composição, participam da sua significação. Problematizam o significado em pintura e em literatura. Segundo Pontévia, há tendência para esquecer que um significante sem significado é impensável e, consequentemente, todo o trabalho do significante é reter uma carga sobre significados,

é carregá-los⁹⁹. Na teoria da linguagem, a inatenção ao trabalho de retenção dos significantes tem como efeito a anulação do trabalho de transformação que resulta numa teoria do texto pois, em vez do jogo da significância – jogo de significantes dentro da produção de significados – esta inatenção dissolve: é dissolução em benefício de uma pura proliferação formal (in-significante).

Os fólios em branco têm uma função remissiva e representam ecrãs, tal como a superfície pictórica e a caligráfica. Ecrã é um termo que, no seu início, designa essencialmente todo o objecto que se interpõe para proteger ou dissimular. É também o nome atribuído a um tipo de mobiliário constituído por painéis verticais e usado no isolamento de parte do espaço doméstico para conservar o calor protegendo, do ardor vivo de uma fogueira doméstica, ou contra o vento, para abrigar contra as correntes de ar. Em 1864 a sua designação amplia-se à superfície sobre a qual se reproduz a imagem de um objecto. É este último sentido de ecrã que persiste na representação pictórica.

Num movimento de analogias, as três pinturas de **Era uma Vez** são pensadas, como «pintura-janela», isto é, como paravento transparente que, ao iludir o efeito de abertura proposto pela janela, pressupõe a existência de um vidro que separa dentro e fora (em profundidade), um vidro que é também uma barreira «transparente» simulada pela representação de um «para lá» e um «para cá» próprios da perspectiva geométrica e aérea. Ecrã e pintura-janela apresentam-se no mesmo campo de significação. No lugar da re-presentação, no lugar de onde advém um visível pictórico, que faz a sua aparição dentro de um suporte delimitado (nestes três casos por um rectângulo de 145x170 centímetros) cuja função conceptual é separar. Para Brunelleschi e Alberti, a pintura-janela releva da transparência: é um ecrã que separa e liga (simultaneamente) o observador e o mundo; é suporte e superfície de construção desse mundo. Também a representação da moldura nas três pinturas **Era uma Vez**, num exercício que quer simular a sua presença, se sustenta no conceito de pintura-janela renascentista. Ao mimar a moldura no suporte (pela sua representação) ela cessa de ser (apenas) uma cópia para se tornar, ao mesmo tempo, realidade e artifício. A moldura está para a

⁹⁹ Conforme PONTÉVIA, *La Peinture, Masque et Miroir...*, op. cit., p. 230-231. O significante pictórico é o conjunto de signos visuais plásticos, aqueles que são irreduzíveis à pintura (os outros serão os signos visuais icónicos ou figurais que garantem um re-conhecimento do modelo, são da ordem da *mimese*).

pintura como a aduela está para a janela, na função de *parergon*, tal Derrida define em *La vérité en peinture*¹⁰⁰.

Parergon é um termo grego composto por dois, «*para*» (o prefixo que se anexa e significa «para», «contra» e «junto») e «*ergon*» (obra). Contém os sentidos «junto a» e «ao lado de» (entre outros) que se revestem das noções de «proximidade», «oposição», de «para além de» e de «semelhança». (Por afinidade etimológica, o termo latino «para» em articulação com outros termos, contém as noções de preparar, de aparelho, de excesso e, também, as de limite e selecção.) Da combinação «*par-*» e «*ergon*» advém o sentido de «suplemento» adicional (à obra): um *parergon* é todo o acessório (no sentido de acesso) que retira da obra a sua importância e, num movimento recíproco, acrescenta «qualquer coisa» ao acrescentar-se à obra. A sua função é delimitar um centro (um foco) pelo acto de circunscrição de um território que se abre como potência e como possibilização. O *parergon* só tem sentido na medida em que dá (acrescenta) também sentido na sua relação com a obra (fora desta relação não tem qualquer sentido ou função). Como figura extra, não integra pelo interior nem pelo exterior (da obra), cooperando com ambos; faz confinar obra com o que não é obra, colocando-as (obra e não-obra) sem acesso uma à outra. O *parergon* mostra que há um bordo constitutivo do interior da obra. É o que está na relação da pintura com a parede que a sustenta, com o lugar onde se instala: sem pertencer (à parede ou à pintura) adquire funções na sua associação a ambas (parede e pintura), simultaneamente: enforma o limite e a separação, dá visibilidade à fronteira. A moldura constitui um espessamento do limite, sendo este espessamento directamente proporcional à sua área da representação. Quando representada, tem o efeito visual de um *parergon* e vai garantir o estatuto de «pintura-janela» às três representações de **Era uma Vez** pela sua simulação, duplamente: primeiro porque sugere que a representação só começa a partir dos limites interiores da moldura conjugando a perspetivação da composição e a sobreposição dos planos ou o panorama aéreo (em **Era uma Vez III**, Figura 7); depois porque «toda a pintura é simulacro»¹⁰¹, tal como defende Pontévia:

100 Foi consultada a tradução inglesa desta obra: DERRIDA, Jacques, *The truth in painting*, trad. inglesa Geoffrey Bennington e Ian McLeod, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1987.

101 «Todo o artista mimético tem a consciência de produzir dentro do que é o falso, o seja, dentro do simulacro» (tradução livremente minhe). PONTEVIA, Jean-Marie, *op. cit.*, pp. 163-175.

«Tout artiste authentique a la conscience de produire dans ce qui est le faux, soit le *simulacre*»¹⁰².

O simulacro é distinto da simulação, já que esta implica uma relação essencial com a origem, com um enunciado primeiro e original, a partir do qual há um esforço para produzir uma réplica. A simulação é da ordem do jogo (do lúdico) e pressupõe, de uma forma imprescindível, algum disfuncionamento, afastamento ou distância, onde se pode aferir que entre origem e réplica, entre modelo e cópia, entre enunciado e simulação falta coincidência. Origem, modelo e enunciado são da ordem dos referentes; réplica, cópia e simulação são da ordem da representação. Entre estas duas ordens há uma distância (que possibilita o campo da própria representação) e, por isso, o simulacro como duplicação é apenas aparente, na medida em que a distância imprescindível entre origem e réplica se traduz numa dissemelhança. A experiência da moldura como simulacro depende inteiramente da sua representação como *trompe-l'œil* e do excesso de presença que este modo representativo veicula (que confirma a eficácia conceptual da moldura pela sua falsa presença, ou seja, mantém inalterada a função presencial). Por outro lado, a sua simulação depende de uma relação de e em conjunto (de aparecer ao mesmo tempo): quando a moldura se apresenta pela sua representação em pintura, está simultaneamente «em», presente pela representação, e «fora» de si porque a representação é ausência da presença do modelo: está separada de si – o mesmo se pode dizer sobre toda a representação que depende de um modelo como referente real. A simulação é a desmultiplicação do mesmo para engano dos sentidos da percepção no jogo entre presença e representação, enquanto o simulacro impõe uma imersão (um estar dentro e com) onde se engana a consciência pelo excesso de presença que a representação admite. Por exemplo, nas três pinturas de **Era uma vez**, a moldura participa da composição da pintura, é um elemento representado que se propõe como simulação pois garante a sua performatividade que é a de focalizar a atenção do observador para dentro, para o centro da representação. Embora mimética, esta moldura representada não chega a ser um *trompe-l'œil* e continua a ser percebida como uma representação e não como uma presença.

A moldura representada integra a composição e permite pensar a pintura dentro da pintura, tal é o seu efeito de presença e o seu sentido dentro da representação. A relevar

¹⁰² KLOSSOWSKI, P., *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, 1969, p. 322. Citado por PONTEVIA, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 167.

da performatividade do efeito da sua presença, são convocados modos e técnicas pictóricas variadas e distintas: modelação, planificação, mimetismo (que tende para o *trompe-l'œil*) propõem níveis de afinidade com os modelos e permitem distinguir as representações esquematizadas e simplificadas das modeladas e complexas num jogo que acentua o efeito pintura-janela, iludindo a pintura dentro da pintura pela moldura fictícia (simulada).

Tal como a moldura, também os fólios determinam uma área e um limite para a inscrição – limite que é posto em transgressão em **Era uma vez I**, na quarta e na sexta legendas. Nesta transgressão, a inscrição estende-se para fora do (seu) suporte branco e faz-se representar no vazio atmosférico, suspenso sobre o plano do fundo, na paisagem. Um estendimento que é uma transição que permite ver o suporte constituído pelo objecto pictórico propriamente dito: a representação desta inscrição mostra-se exclusivamente pictórica, dando a ver o suporte na sua qualidade de ecrã icónico. O signo linguístico é tratado como signo figural para tornar patente a dobragem que a pintura faz sobre si: como pintura e como representação de alguma coisa. Em **Era uma vez II**, pode-se pensar que, no limite dos conteúdos representativos (na ausência patente de um texto), subsiste e é suficiente a representação ensimesmada onde o conteúdo suficiente (como instância de representação) é a subsistência desse conteúdo deportado para fora da pintura. Aqui «(...) a pintura não se dá a ver como pintura mas como representação de qualquer coisa»¹⁰³ e o vazio dos fólios ostentam a sua brancura de tinta para a propor como suspensão de uma (qualquer) inscrição que sustenta a expectativa do observador (uma expectativa de conteúdo linguístico). O texto (invisível) é pressentido; é pressentimento alimentado pela figuração e pela intitulação. As páginas imaculadas a-guardam a inscrição como o áugure a-guarda a mensagem divina.

¹⁰³ «(...)uma pintura, por exemplo, é sempre um desdobrar de si mesma : jamais é simplesmente uma pintura, também é representação de ‘alguma coisa’ (e esta representação pode ser específica: um retrato, uma paisagem, uma natureza-morta), pode ser, também, a representação pictórica de um (ou do) imaginário mitológico, ‘histórico’, ‘onírico’, fantástico, que são generalizações de acordo com o conteúdo representativo, mas basta que a instância representativa subsista para que a pintura seja deslocada para fora de si» (tradução livremente minha). PONTÉVIA, Jean-Marie, *op. cit.*, pp. 174-175.



Figura 7. Ema M, **Era uma vez III**, 2011, óleo s/tela, 140x175cm.

A paisagem-maqueta e os ambientes sazonais propostos em **Era uma vez I** e **Era uma vez II** são substituídos pela representação do cenário celestial em **Era uma vez III** (Figura 7) que se estabelece como lugar ficcional. A sua imagética é a do ponto de vista do áugure.

«Mais l'écran divinatoire, celui du ciel et de ces métaphores terrestre, était devenu, pour les Grecs, surface abstraite, le support d'une création infiniment plus importante à leurs yeux que celle d'une écriture nouvelle car elle leur donnait accès à un modèle intellectuel qui leur avait été sans doute lui aussi suggéré par les civilisations de l'idéogramme mais dont ils avaient dégagé les lois de rationalité pure, celui de la géométrie»¹⁰⁴.

¹⁰⁴ «O ecrã adivinatório e oracular é o do céu com as suas metáforas terrestre; superfície abstracta para os gregos e suporte de uma criação infinitamente mais importante do que uma nova escrita, na medida em que, pelo ecrã, se acede a um modelo intelectual de racionalidade pura: a geometria» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *op. cit.*, p. 226.

Como modelo de racionalidade visual, as estrelas espalhadas pelo céu proporcionam um sistema de conjunto visual e legível que ocupa um lugar privilegiado em todas as civilizações do ideograma.

O céu constitui uma tela de comunicação entre o visível e o invisível, é o veículo das mensagens divinas que põe em contacto os homens e os seus deuses tendo os adivinhos como intermediários¹⁰⁵. Este espaço mágico da adivinhação é o ecrã primitivo: espaço de interpretação (pelo exame do visível e do real) e da nomeação (na medida em que confere existência linguística). Nas civilizações clássicas, o adivinho é o intermediário dos Deuses. É o técnico da magia e do in-visível. A genealogia do visível é comum ao legível. A sua acção assenta-se, justamente no verbo «considerar»: «*considerare*», em latim, é formado por «*cum*» e «*sideris*» (palavra que, no plural designa as estrelas em constelação). Supõe-se que «*considerare*» é um antigo verbo da língua áugural ou marinha, e portanto testemunho da actividade do ver enquanto ler. Como técnico do invisível e da magia o adivinho (um mago) é o leitor que compreende as mensagens virtuais e divinas a partir de um raciocínio por analogia, interpreta as estrelas e o voo dos pássaros como sinais produzidos no/pelo suporte mágico. O seu território de trabalho é este mapa de estrelas onde, através de uma acção de delimitação espacial gerada pela necessidade de interpretação, tradução e comunicação das mensagens divinas enunciadas por um céu infinito, inicia os caminhos para a escrita e estabelece – circunscreve – territórios criativos.

«Abandonné par les dieux, l'espace observable, désormais, était la propriété entière des hommes, le produit de leur regard en même temps que son terrain d'exercice. On comprend que son souci ait pu distraire les Grecs de celui de l'écriture, toute imprégnée qu'elle leur était parvenue (ou revenue) de surcroît de préoccupations métaphysiques étrangères à leur humanisme néophite»¹⁰⁶.

¹⁰⁵ «Abandonado pelos deuses, o espaço observável é tornado propriedade dos homens, como produto do seu olhar e território de exercício. Compreende-se a inquietação dos Gregos em relação à sua escrita impregnada com a chegada ou o retorno [de mensagens oraculares] que carregam preocupações adicionais metafísicas e estranhas ao seu humanismo neófito» (tradução livremente minha). CHRISTIN, *op. cit.*, p. 226. O estatuto dos adivinhos é particular pois são os únicos que têm o conhecimento dos códigos que lhes permitem decifrar e traduzir estas mensagens do plano do invisível para o do visível. Não porque os Deuses se expressem num idioma diferente do dos homens, mas porque o fazem de uma forma encriptada, à qual só os adivinhos acedem como tradutores.

¹⁰⁶ CHRISTIN, Anne-Marie, *op. cit.*, p. 226.

Todas as relações arcaicas entre a imagem e linguagem associam a palavra e o céu. O ecrã celestial como superfície de planificação, plataforma de raciocínio e base ou estrutura da astronomia, da geometria e da cartografia, torna-se superfície de inteligibilidade no sentido em que serve à compreensão do mundo. Se, por um lado, é conceito de apropriação abstracta do mundo, por outro, é limite pois estabelece um vínculo com a actividade imaginada que se encontra no «para lá» (em direcção ao céu, no sentido literal e metafórico) e, nesta passagem (entre planos), oferece-se como superfície mágica e *medium* para as mudanças ou transformações entre vida e morte.

Era uma vez III propõe uma janela aberta a um mapa celeste onde as estrelas são substituídas pela letra «a» pintada a ocre. A sua representação a diferentes escalas amplia o espaço em profundidade (cria uma relação de perspectiva) e, simultaneamente, alude a uma voz que ecoa silenciosamente (entre os planos da representação).

«What does it mean to represent the voice silently? How can the unrepresentable breath of signs be represented pictorially, if not by means of the margins of a picture, by means of its edges, where all representation escapes from itself (...)»

A first margin, a first edge: the graphic sign, the visible grapheme of the voice in the vocalic phenomenon – the vowel – where the voice is specified in opposition to the other vocalic or consonantal phonemes that belong to a particular system, a given linguistic idiom»¹⁰⁷.

A representação da vogal «a» é, por vezes, parcial. Sugere situar-se «atrás» de ou escondida pela opacidade de outros elementos representados (as nuvens e a própria densidade do ar). Participa na percepção de uma distância ilusória e propõe um espaço vazio entre (um espaço de circulação).

«(...) monograma como letra-figura ou letra do figurativo é ao mesmo tempo, tal como dizia Kant, a melhor aproximação do esquema da imaginação pura e a própria letra do inconsciente, no sistema gráfico realizado através da curta frase escrita de um poema de palavras que «faz» amor, o realiza literalmente»¹⁰⁸.

¹⁰⁷ «O que significa representar uma voz silenciosamente? Como é que o sopro irrepresentável se representa pictoricamente, se não for na margem da pintura, por meio dos seus limites, no lugar onde toda a representação escapa a si própria? A primeira margem, o primeiro limite (ou bordo): o signo gráfico o grafema visível da voz como fenómeno vocal – a vogal – onde a voz é especificada por oposição aos outros fonemas vocais ou consoantes, que pertencem a um sistema particular, um dado idioma linguístico» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, op. cit., p. 344.

¹⁰⁸ MARIN, Louis, *Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura*, op. cit., p. 91.

Mais uma vez, esta percepção (dos vários planos de representação e do vazio que os distingue e separa) acontece porque o sistema de percepção humano tem necessidade de atribuir sentido ao que percebe com base na sua experiência vivencial do tempo e do espaço numa relação de afinidade com o real (uma necessidade que é prioritária).

Da sobreposição – como técnica (a tinta sobre a tinta, numa acumulação) e/ou como composição (por planos) – ilude-se uma profundidade óptica que tem como resultado a opacidade formal que, paradoxalmente, é percebida como transparente. Como foi enunciado no capítulo «apresentação», a análise da opacidade é sempre feita por contraposição com a transparência. A opacidade caracteriza o corpo que não se deixa atravessar pela luz. Em termos metafóricos é sinónimo de sombra, de sem brilho ou sem luz própria. A opacidade coloca a questão da densidade dos corpos, ou seja da relação entre massa e volume. Denso é o contrário de rarefeito; a densidade é a espessura, a consistência, a compactação no sentido da impenetrabilidade, da abundância (também como sinónimo de conciso e condensado). Na pintura, o termo pode caracterizar uma tinta (um pigmento) e, pela sua aplicação, a própria representação pictórica. Assim, o azul ultramarino, aplicado em velaturas, desdobra-se em graus de saturação para mimar o estímulo da luz no céu e a sensação perceptiva da sua transparência infinita:

«(...) light is diffracted as it passes through a transparent or translucent medium. Its energy is not absorbed, but instead rays are scattered on striking small particles of matter. Diffraction of sunlight by the atmosphere is the reason why the day time sky is bright; without an atmosphere, the sky would be dark, as it is on the moon. The blue colour of the sky arises because light of shorter wavelengths is scattered more, and so predominates in the light reaching us from the sky»¹⁰⁹.

A transparência azul vem caracterizar a atmosfera e a sua representação. O céu representa-se como suporte diáfano, lúcido, límpido e claro que deixa perceber um sentido oculto. Os raios luminosos visíveis perpassam-no e ele deixa-se atravessar pela

¹⁰⁹ «(...) a luz é difractada à medida que passa por um *medium* transparente ou translúcido. Em vez da sua energia ser absorvida, os seus raios espalham-se e vão contra pequenas partículas de matéria. A razão porque o dia é luminoso está na difracção da luz do sol na atmosfera; sem uma atmosfera o céu é escuro, como o é na lua. O azul do céu é consequência dos comprimentos de onda mais curtos que se espalham mais contra as partículas de matéria e, por isso, predominam na luz que nos chega do céu» (tradução livremente minha). BRUCE, Vicky, GREEN, Patrick R., GEORGESON, Mark A., *Visual Perception: Physiology, Psychology, and Ecology*, U.K., Psychology Press, 1996 (3ª ed.), p. 5.

a luz e faz aparecer com toda a propriedade o que se nele se encontra. Na pintura a transparência advém da sobreposição dos planos onde a simulação do inteiro é sugerida pelo fragmento. Na literatura, a transparência é a qualidade do que deixa aparecer a realidade na íntegra, que exprime a verdade sem a alterar. Em termos científicos, o meio transparente é dotado de um coeficiente de transmissão adjacente, continuado, próximo, vizinho ao da unidade. Transparente é, também, o que deixa ver o sentido no plano metafórico, como acontece com a alegoria ou a alusão. Neste caso, o céu transparente permite mostrar através, abre ao aparecer.

Anne-Marie Christin demonstra, através da sua análise sobre as origens icónicas da escrita, de que forma o visível e o legível (elementos constitutivos da imagem) mantêm uma cumplicidade inaugural, ou seja, estão absolutamente ligados na sua origem¹¹⁰. O visível define-se como o que remete para o modo geral e espectacular do «aparecer». É revelação. A sua eficácia é garantida pela capacidade de atracção, no efeito de enigma suscitado pela novidade pura. O legível é o que releva de uma revelação da ordem da reminiscência pois combina o visível com um dado que lhe é exterior: a escrita, como forma de comunicação. Porque implica sempre o escrito (nos sentidos literal e metafórico), o legível extrai o seu poder da associação mnemónica entre uma estrutura gráfica (chave de um código) e um dispositivo visual (descodificável a partir desse código).

Em **Era uma vez** (Figuras 4, 6 e 7), visível e legível interrelacionam-se a partir da inscrição pintada integrada na composição. Esta inscrição faz-se em português, como língua fixada pela escrita de modo homogéneo e normalizado cuja materialidade consiste nessa fixação – do sopro – pela representação de sinais que reenviam para esse sopro¹¹¹. Esta fixação desloca, no espaço e no tempo, o sujeito de enunciação e descorporifica-o. Ver e ler dão-se em simultâneo na inscrição e, assim, o visível torna-se enunciável¹¹². Na génese da articulação entre visível e legível há uma superfície-suporte

¹¹⁰ É esta a tese laborada por CHRISTIN na obra já referida e resumida na página 7: «A escritura nasce da imagem e o sistema onde se revê é o do ideograma ou o do alfabeto: a sua eficácia procede da imagem».

¹¹¹ A norma portuguesa utilizada no registo pintado – bem como neste documento – é a anterior ao actual acordo ortográfico.

¹¹² O visível determina o legível nos primeiros sistemas de escrita (ideográficos). Mas na variante última da escrita alfabética, o visível vai destacar-se, gradualmente, do legível. Nas sociedades de escrita fonética ou alfabética verifica-se a subordinação da expressão gráfica ao som, a conversão do ideograma em fonograma numa equação de equivalência entre real e simbólico, entre visível e fonético.

imprescindível onde Anne-Marie Christin sustenta o pensamento sobre o ecrã que **Era uma vez III** assume como imaginário de origem.

Quando os artistas do Paleolítico começam por isolar cada superfície rochosa «da caótica realidade do mundo»¹¹³ (pelo seu polimento ou através da sua cobertura com tinta ou ainda pelo seu destaque natural que evidencia a sua aparência) tomam-na como território possível de criação. A acção selectiva sobre o suporte implica o seu isolamento e o pensamento instaurador da separação entre natural e estético. A especificação desta ou daquela rocha como suporte é já um acto criativo que, dentro do cenário natural, reflecte uma relação espacial entre a superfície e a envolvente. Nas manifestações criativas paleolíticas as imagens surgem por revelação, como nos sonhos, reflectem um pensamento inicial a partir da abóbada celestial tomada como ecrã. A observação do mapa estrelado, das nuvens, do voo dos pássaros vem inspirar a origem da criação imagética.

Para interpretar o céu, os adivinhos compartimentam, delimitam, especificam uma área para a manifestação do sagrado, a partir do gesto que enquadra o que é para «ler» (separando-o do que não é); gesto que distingue, no silêncio do azul estrelado, a escrita divina. A compreensão deste gesto delimitador como génese do conceito de enquadramento e como mecanismo estrutural e estruturante de separação, que permite distinguir o sagrado da envolvente, é o que possibilita a decifração a mensagem divina (a voz que as estrelas não dão a ouvir mas a ver) e neste movimento abre à concepção de uma escrita cujos códigos (silenciosos) são inspirados na imagem. O suporte desta escrita define-se então dentro do conceito de ecrã, tal como é conceptualizado pela autora: o ecrã é *medium* e põe a uma mesma distância do olhar (do observador/leitor) as figurações (pintadas ou inscritas).

Essa distância é também observável no «espaço entre» das figuras da pintura analisada: entre as letras há um branco que possibilita a sua distinção, ou seja, o branco patente na inscrição textual corresponde ao vazio espacial entre as figurações pictóricas e ao vazio entre os planos perspectivados que iludem uma profundidade mas estão à mesma distância do olhar. Esta ilusão é alimentada pela perspectiva e pela planificação da representação pictórica onde a moldura tem uma dupla função: delimita o que é percebido como representação propriamente figural e toma a si o primeiro plano da

¹¹³ CHRISTIN, Anne-Marie, *Legível/ Visível*, conferência integrada no ciclo de Conferências *A Arte antes e depois da Arte*, folha de sala, Culturgest, 25 de Maio de 2009, consultável em www.arte-coa.pt.

composição pictórica. Como halo incorruptível, a moldura vai instituir uma separação entre observador e observado mas conserva a experiência inaugural do gesto que a concebeu e que é da ordem do sagrado. A sua presença explícita (no plano da representação) sublinha o rectângulo delimitador constituído pelos quatro lados do objecto pictórico. A sua inclusão na representação, da ordem do *parergon*, faz-se como suplemento de espaço que está fora da obra ou que se lhe acrescenta como in-essencial.

«In a word, the frame is a necessary *parergon*, a constitutive supplement. It autonomizes the work within the visible space; it puts the representation in a state of exclusive presence; it gives the appropriate definition of the conditions for the visual reception and contemplation of the representation as such. (...) the frame transforms the varied play of perceptible diversity, the raw material of the perceptual synthesis of recognition of the things that articulate them by way of differences, into an opposition in which representation is identified as such through the exclusion of all other objects from the field of gaze. By virtue of its frame, the painting is not simply offered, among other things, to view: it becomes an object of contemplation»¹¹⁴.

Assim, carácter inessencial repousa na composição da pintura pensada a partir do limite interno da moldura, mesmo quando esta se faz representar na mesma superfície pictórica, mesmo quando lhe pertence de forma inequívoca.

A função delimitadora da moldura original (aquela que se constituiu no gesto ancestral do áugure ao seleccionar e separar, no espaço celeste, um quadrado virtual, para nele decifrar a mensagem divina) instaura o espaço da representação e garante uma separação entre a ordem do sagrado e a ordem do profano: justamente, a geometria fechada que enforma a moldura vem estabelecer-lhe o limite (desenhado no contorno) como fronteira determinando um dentro (sagrado) e um fora (profano). Separa a parte interior de um todo envolvente (exterior), para aí instaurar um acesso, pela abertura, ao campo do sagrado.

¹¹⁴ «Numa palavra, o enquadramento é um *parergon* necessário, um suplemento constitutivo. Dá autonomia ao trabalho dentro do espaço visível; põe a representação no estado exclusivo de presença, define-se, apropriadamente, como condição da percepção visual e da contemplação da representação. (...) O enquadramento transforma o variado jogo da diversidade perceptível, é a matéria prima para o reconhecimento das coisas pois sintetiza a percepção pela distinção, numa oposição onde a representação é identificada como tal e excluída dos todos os outros objectos dentro do campo visual. Pela força deste enquadramento, a pintura não se oferece simplesmente ao olhar, como as outras coisas: ela torna-se um objecto de contemplação» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, op. cit., p. 356.

«O limite, no sentido grego, não restringe: antes traz somente ao aparecer, o próprio presente enquanto produzido»¹¹⁵.

A função delimitadora da moldura é determinante na percepção da obra. Mesmo quando o observador não está consciente desta função, ela perpassa através de mecanismos e estratégias próprios da instalação e da organização do espaço expositivo. Num museu, por exemplo, uma obra pode parecer mais importante (relativamente às outras obras expostas) quanto mais isolada for a sua posição, ou seja, é mais relevada ou destacada dependendo da sua aproximação física às restantes obras¹¹⁶. A regulação e instituição das distâncias que separam e distinguem as obras são critérios determinantes para as carregar com uma força (e, em termos pedagógicos, fazer passar informação no sentido da designação e da mostraçãõ)¹¹⁷.

«In its pure operation, the frame displays; it is a *deictic*, an iconic ‘demonstrative’: ‘this’. The figures ornamenting the edges ‘insist’ on pointing out, they amplify the gesture of pointing: *deixis* becomes *epideixis*, monstration becomes de-monstration»¹¹⁸.

Era uma vez I, II e III partilham da representação de uma moldura para mostrar como a relação entre textual e figural pode escapar a um regime ilustrativo. Em **Era uma vez I** a densidade da inscrição esconde armadilhas à leitura abrindo ao confronto

¹¹⁵ HEIDEGGER, Martin, *A origem da obra de arte*, in *Os caminhos de Floresta*, op. cit., p.70.

¹¹⁶ As importâncias relativas também se estabelecem por afinidades e qualidade a partir das categorias (ou síntese) dos elementos essenciais da Pintura, a saber: a circunscrição, composição, distribuição de luz (segundo Alberti); o desenho, as escalas nas medidas e dimensões relativas e a cor (por Piero della Francesca em *Di prospettiva pingedi* de 1482); e as linhas, valores e cores (segundo Paul Klee). Entre os três autores dão-se substituições equivalentes. Mas, neste exemplo, interessa apenas as que se geram pela ocupação do espaço.

¹¹⁷ O uso desta estratégia (onde o espaçamento advém como moldura) pode expandir-se para outros campos fora da arte e, neste movimento pode tornar-se enganador/ manipulador, na medida em que o critério de distanciamento espacial, aplicado a qualquer objecto (independentemente de ser ou não uma obra de arte) vai garantir-lhe uma relevância relativamente a outros, próximos e presentes num mesmo cenário ou contexto. Quer isto dizer que a força dos arquétipos culturais está absolutamente enraizada nos condicionamentos que subjazem à percepção e basta reconhecer os aspectos esquemáticos das condições que estruturam uma determinada organização espacial para que se verifique uma contaminação de significados (entre a moldura e o distanciamento como moldura).

¹¹⁸ «Na sua pura performatividade, o enquadramento exhibe; é uma demonstração simultaneamente déctica e icónica: ‘isto’. As figuras que ornamentam este limite insistem em apontar, elas amplificam o gesto indicativo, *deixis* torna-se *epideixis*, mostrar torna-se demonstrar» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, op. cit., p. 357. «Deixis» vem do termo grego «*dêiksis*» que significa «citação», «demonstração», «prova», «exposição». Epidíctico ou demonstrativo é um dos três géneros do discurso retórico (sendo os outros o deliberativo e o judicial).

da escrita como figurante do cenário onde se inscreve. A quase-arrativa permite ficcionar uma história construída por legendas delimitadas por páginas brancas onde as imagens mentais acrescentam significado à representação pictórica. Mas, em **Era uma vez II**, o texto está ausente. Apenas o título se inscreve sobre a moldura, (numa estratégia museológica) e é através da sua representação (do facto de estar figurado na pintura) que se suspende a expectativa do leitor/observador. Em **Era uma vez III** a substituição metafórica da estrela pela letra «a» desloca a função do leitor/observador para a de ouvinte e intérprete, qual áugure em contemplação do céu. Justamente, a história da escrita dá-se no confronto entre as sociedades orais e os modelos de poder: a «palavra» (dita) está ao nível do divino enquanto a «escrita» fica ao nível do homem, que fixa a «palavra de Deus» e, ao fazê-lo, muda-lhe a natureza permitindo não só a sua interpretação como a rescrição ou tradução e, neste movimento, acede à alteração do dito divino¹¹⁹.

¹¹⁹ «Se a escrita fixa a palavra criadora, admite também e por subterfúgio, modificar o sentido. Uma decisão é eterna e imutável mas quando é escrita é passível de interpretações que, caso necessário, a alteram, ou mesmo, invertem, o sentido» (tradução livremente minha). LABAT, René, *L'Écriture et la Psychologie des peuples*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 338. O autor remete-se para a história do rei da Babilónia que será contada por CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 59.

CAPÍTULO IV

LE DEVENIR/DEVINER-FABLE DU MONDE

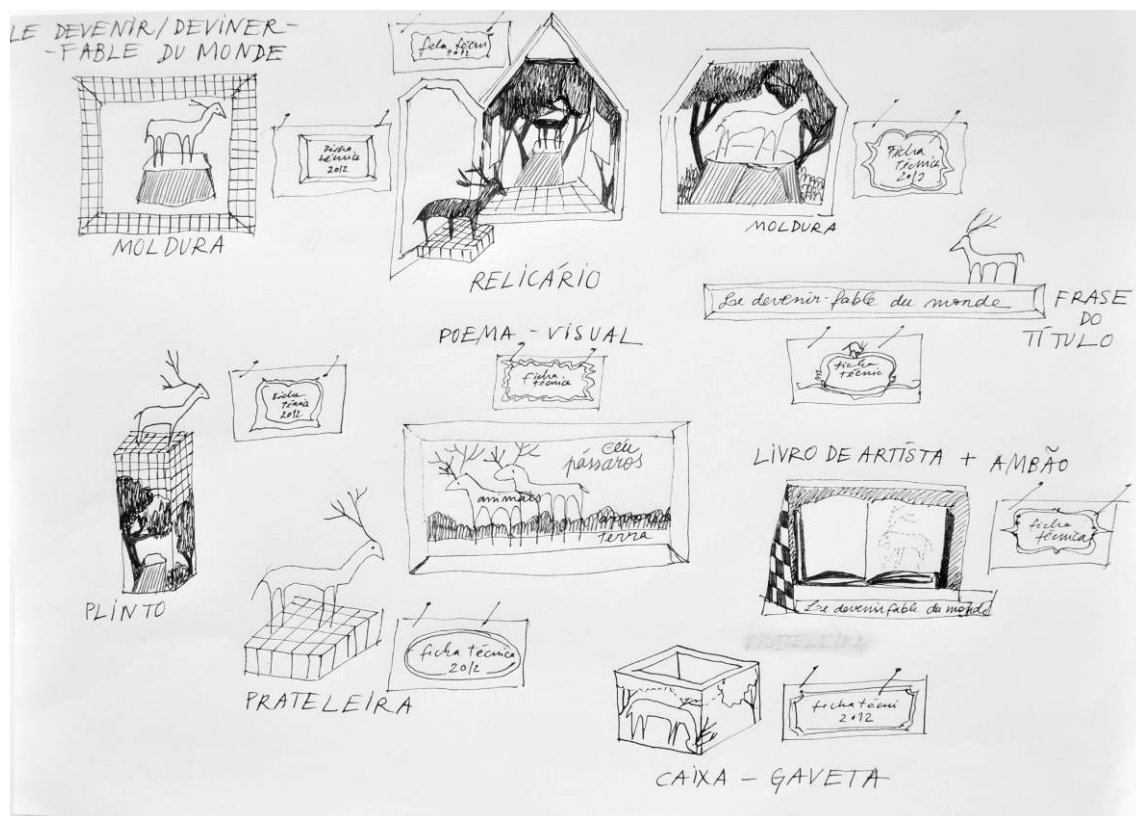


Figura 1. Ema M, desenho esquemático para *Le devenir-fable du monde*, 2012, esferográfica s/ papel IOL, 21.9x29.3cm

Le devenir/deviner-fable du monde agrega nove peças sob a mesma expressão titular, mas não tematiza directamente. «*Devenir*» e «*deviner*» são dois verbos franceses que significam/traduzem, respectivamente, «devir» ou «tornar-se» e «adivinhar». Usados no título, acentuam a evocação mitológica (*muthos*) do conjunto: a chegada («*devenir*») como fim ou destino (que pressupõe um trânsito) e a adivinhação («*deviner*») como tarefa de inteligibilidade. Por seu lado, a fábula é uma história onde as personagens são animais que tomam as características dos homens para espelhar os seus defeitos e as suas virtudes¹²⁰. *Le devenir/deviner-fable du monde* enuncia, de

¹²⁰ Sobre a fábula remete-se para o capítulo X: *Sic itur ad astra* que é construído a partir de «A lebre e a tartaruga» de Jean de La Fontaine.

imediatamente, esse imaginário onde os animais são os protagonistas num mundo inventado como cenário paisagístico mas é, também, uma frase onde as palavras são tratadas poeticamente «para reconciliar o homem com as coisas»¹²¹ (Figura 1):

«La nature parle par images en ce sens qu'il y a, ménagée dans l'ordre sensible, la place d'un voir. La poésie relaie ce voir primordial en dégageant dans le langage la puissance d'appréhension visuelle que l'usage de stricte communication recouvre et fait végéter. Elle continue l'expressivité présente avant l'homme parlant. Elle l'accomplit, parce qu'elle lui donne cours dans le langage même, dans le labyrinthe des significations»¹²².

Este imaginário de origem vai informar uma ficção mitológica, uma fábula inscrita na penúltima folha do livro *Le devenir/deviner-fable du monde* (Figura 2) onde se inventa um mundo, uma história que sustenta os desenhos a grafite que a antecedem.

«Le devenir-fable du monde.

Há muitos, muitos anos, todos os animais eram brancos. Mais brancos do que a pedra branca. Eram como estátuas vivas ou como nuvens de Verão. E leves. Tão leves que não deixavam marcas na passagem, nem provocavam anéis de água quando mergulhavam.

Eram únicos. Todos diferentes. Habitavam o mundo inteiro: ar, água, terra, fogo. Passeavam majestosamente sobre o mundo com uma tal graça e leveza, como fantasmas, ecos e melopeias. Noite e dia, sombra e luz atravessavam os seus corpos transparentes. Eles, por sua vez, atravessavam todas as noites e todos os dias, sem se alterarem, sem envelhecerem. No fio do tempo. Até que a sua presença se desvaneceu no esquecimento»¹²³.

¹²¹ LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 291.

¹²² «A natureza fala através de imagens, no sentido em que há, disposto na ordem sensível, o lugar de um ver. A poesia retoma este ver primordial libertando na linguagem a potência da representação visual que o uso da estrita comunicação recobre e deixa vegetar. A poesia continua a expressividade presente antes do homem falar. Ela efectua-a porque lhe dá livre curso na própria linguagem, no labirinto das significações». *Idem*, p. 292.

¹²³ Ema M, *Le devenir/deviner-fable du monde*, Lisboa, livro de artista, exemplar único, 2012, fólio 21 recto.

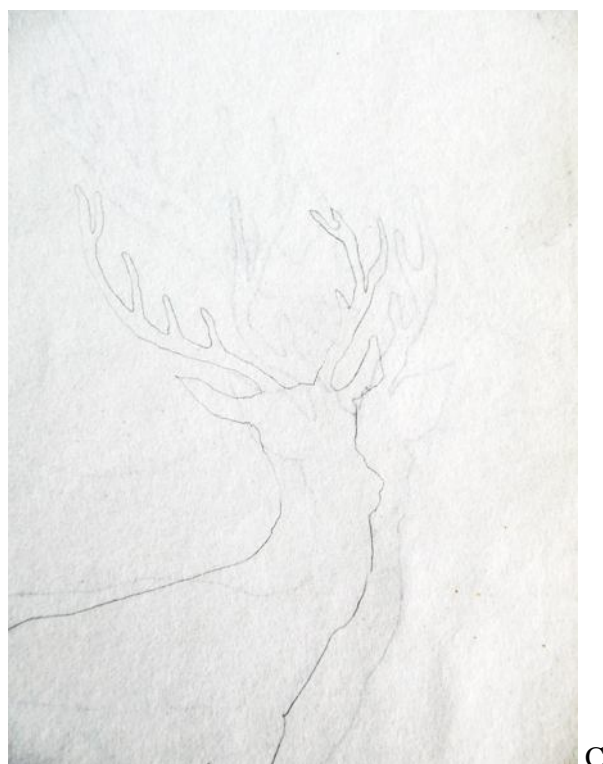
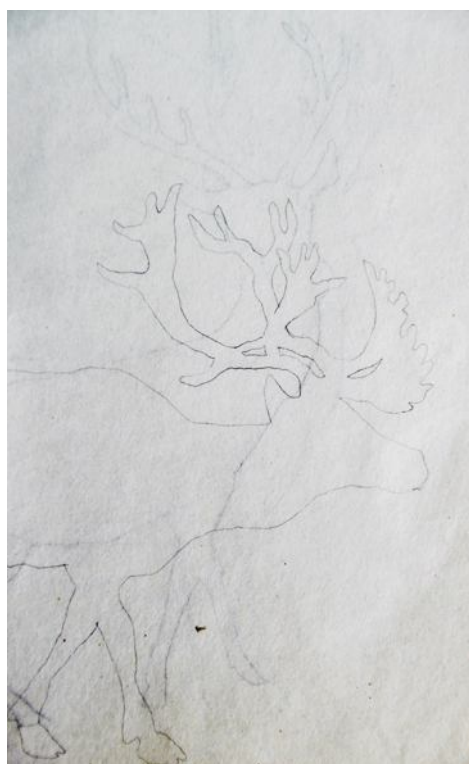


Figura 2 A - C. Ema M, *Le devenir/deviner-fable du monde* (livro de artista) 2012, grafite s/papel japico (japan-batik papier), 22 fólhos com 32x22.5cm, encadernação manual (exemplar único), exposto s/ambão de madeira.

A transparência dos fólhos deste livre permite uma perturbação nos contornos das figuras, que transparecem uns nos outros, sugerindo a sua metamorfose.



Figura 3. Ema M, *Le devenir/deviner-fable du monde*, (ambão) 2012, óleo s/madeira, 30x55x23cm

Este livro metaforiza a carga ou a força da imagem, a sua eclosão ou o seu nascer, na medida em que dele revém o nascimento de um desaparecer, a acção de um apagamento que permanece ao deixar a sua marca no folhear das suas páginas semitransparentes de papel japonês. Ao usar a borracha para apagar um desenho feito com lápis (o traço que se desenhou ou inscreveu e que fez uma forte pressão sobre o papel) o apagamento deixa sempre marcas: a borracha fere a superfície do papel (até ao limite de furar ou rasgar), a própria cor da borracha tinge o papel e o traço apagado mantém-se como impressão e relevo. Neste caso, a marca gráfica do traço a grafite sobrevive como resto, como pegada, como memória, como lembrança, como resquício que tende para o impronunciável, mas que se separa do arbitrário (não é apenas qualquer coisa, é qualquer coisa especificamente), é intencional. A forma, que é a do contorno, está retida no traço em cada folha do livro, e a partir dela dá-se o reconhecimento da figura, tal é a eficácia da representação. Mas dentro do rigor da apresentação deste livro – que se expõe como objecto manuseável – no encantamento da sua presença, que faz apelo ao contacto da mão, cada fólio encerra uma recusa que é a do real (da referência, do modelo) que dá lugar à representação de um imaginário – o do tornar o mundo numa fábula pela adivinhação. Embora as figuras, representadas graficamente, permitam a ligação com aquilo que não se vem instalar, com o que fica retido, latente, mas que advém na instalação, a saber: os animais que se reconhecem

pelo contorno e neles um imaginário da ordem do mito; esta recusa é a da continuidade do que não se instala, do que se confunde (e funde) com a instalação.

Figura, figural e figurativo são uma gama, um conjunto de máscaras, de escudos de onde parte a simples aparição (acto de aparecer). Nas páginas deste livro, que seguram o gesto directo que inscreve e desenha, pode sair ou emanar a afecção (o «*pathos*») e o consentimento próprio ao existir da figuração, petrificada e imóvel até à extinção (pelo tornar invisível do seu sentido próprio, enquadrado ou contextualizado).

Em termos conceptuais, este livro e o seu ambão (Figura 3) iniciam o conjunto *Le devenir/deviner-fable du monde* onde se aborda a íntima relação entre a pintura e os dispositivos do museu (cuja função é «mostrar» e «dar a ver»¹²⁴), nomeadamente (e para além deles), a saber: a moldura, a vitrina, o plinto, a prateleira, a caixa (gaveta) e a grelha (Figura 1). Cada um destes oito dispositivos suporta e participa em cada uma das nove partes pintadas deste conjunto, ao mesmo tempo que cumpre uma dupla função museológica: mostra – na fórmula designativa «isto é isto» que põe em confronto o enunciado de uma ficha técnica, tornada desenho (Figuras 4A-I), com a peça a que se faz corresponder, funcionando designativamente –, e dá a ver – através da disposição de cada peça no espaço expositivo e, ainda, pela composição meta-pictórica que convoca o jogo entre esconder e revelar, sendo que, neste caso, a revelação deve sair vencedora. Assim, as nove peças deste políptico estão acompanhadas por um desenho cuja inscrição corresponde à ficha técnica respectiva (substituindo-a). Na verdade, as «tabelas» (denominação técnica da museologia e da museografia) são todo o suporte que sustenta, junto de cada peça do museu, o seu paratexto, ou seja, a sua informação identificativa.

¹²⁴ Esta designação (dispositivos de «mostrar» e «dar a ver») é tomada da disciplina da museologia.



A



B



C



D



E



F



G



H



Figura 4 (A-I). Ema M, *Le devenir/deviner-fable du monde*, 2012, conjunto de nove fólhos, tinta-da-china s/papel de algodão manufacturado, 20x30cm (ou 30x20cm). Colocados junto de cada uma das peças de *Le devenir/deviner-fable du monde* com a função de ficha técnica

Os dispositivos museológicos têm a função de enfatizar este jogo (entre esconder e revelar), colocando a tónica na transparência da informação, na iluminação das peças, ou no ângulo com que se expõem e dispõem no circuito do museu de modo a evitar obscuridades, ambiguidades, opacidades, confusões. Neste sentido, os mecanismos científicos que permitem ver melhor, seja pela ampliação de um pormenor, pela exposição de um fragmento, pela explicação técnica, são amplamente explorados.

O conjunto *Le devenir/deviner-fable du monde* constitui-se como exercício para uma meta-pintura, pela camuflagem destes dispositivos museológicos, que são tomados e tratados como superfície pictórica (em substituição da tela) para integrarem a própria pintura. Os oito dispositivos escolhidos originam nove meta-pinturas, ou seja, no exercício de escapar ao seu suporte convencional, a pintura vai cobrir outras superfícies – as que constituem estes objectos – e se, por um lado, os camufla (com tinta), por outro, destaca: protagoniza-os.

Além do livro de artista, colocado sobre o ambão pintado (Figuras 2 e 3), e das fichas técnicas autonomizadas por desenhos (Figuras 4A-I), retoma-se a moldura. Grosso modo, e num exercício que resume o que foi já enunciado (no capítulo anterior) a propósito da moldura, em *Le devenir/deviner-fable du monde* ela é tratada, simultaneamente, como objecto e conceito. Nascida do gesto delimitador do espaço celeste, a moldura desenha os quatro lados de um recinto fechado e, nele, selecciona um lugar na amplitude do céu estrelado: ela é o enquadramento que se separa da infinitude

celestial. Aí, neste espaço interior cortado geometricamente, o áugure (sacerdote romano) interpreta os sinais dos deuses; faz «considerações»¹²⁵ – literalmente «*cum*» e «*sidera*» (de «*sidus*», termo grego que no plural designa as constelações, por oposição a «*stella*», que designa a estrela isolada) e significaria qualquer coisa como o tornar inteligível a partir da grafia de pontos luminosos – operando um jogo entre o visível e o inaparecido, jogo que cumpre uma dimensão sacralizadora de transposição linguística, na medida em que aqueles sinais são convertidos em linguagem. É possível que «*considerare*», que está laicizado na língua corrente como sinónimo de «olhar atentamente para», tenha sido um verbo da língua augural ou marinha.

«A linguagem (...) é um segredo que contém em si, mas à superfície, as marcas decifráveis daquilo que pretende significar. É a um tempo revelação subterrânea e revelação que a pouco e pouco se estabelece numa claridade ascendente»¹²⁶.

Embora a linguagem já não se assemelhe às coisas que denomina, quer nos termos do desenvolvimento etimológico, quer nos da própria grafia: afastou-se da origem. A função simbólica da linguagem deve ser procurada «na própria existência da linguagem, na sua relação total com a totalidade do mundo, no entrecruzamento do seu espaço com os lugares e as figuras do cosmos»¹²⁷, na ordem da ontologia.

«A linguagem passa a ter por natureza primeira o ser escrita; os sons da voz constituem apenas uma transitória e precária tradução dela. O que deus dispôs no mundo são palavras escritas. [No princípio] as línguas estabelecem com o mundo mais uma relação de analogia do que de significação»¹²⁸.

«[Posteriormente,] a linguagem, em vez de existir como escrita material das coisas, já não achará o seu espaço senão no regime geral dos signos aproximativos»¹²⁹.

¹²⁵ A título de curiosidade, as estrelas tomadas como pontos e o exercício de as unir com linhas rectas constitui o primeiro jogo linear que constrói figuras: as constelações. Este exercício é ainda hoje uma estratégia para delinear o contorno de uma figura: no jogo denominado «*Drawing by numbers*», a cada ponto localizado estrategicamente num contorno virtual é atribuído um número cuja união é regrada pela sucessão imposta com a numeração árabe que acompanha cada ponto.

¹²⁶ FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas. Uma Arqueologia da Ciências Humanas*, trad. António Ramos Rosa, Lisboa, ed. 70, (1ª ed., 1966), 1991, p. 91.

¹²⁷ *Idem*, p. 93.

¹²⁸ *Idem*, p. 92.

¹²⁹ *Idem*, p.97.

Numa outra peça, os termos «*ciel, nuage, oiseau utile, cerf, faune, flore, plantes, squelette, animaux, renne, terre, champignon, cadavre*» dispõem-se sobre a superfície vítrea ocupando-a espacialmente: em cima o céu, as nuvens, aves úteis; ao centro, a fauna e a flora; em baixo os cogumelos, o esqueleto, o cadáver «estabelecem com o mundo mais uma relação de analogia do que de significação»¹³⁰ (Figura 5).



Figura 5. Ema M, *Le devenir-fable du monde* (vitrina rectangular), 2012, óleo s/madeira, esmalte s/ vidro e cobre gravado, 52x83.5cm. Com a inscrição dos termos: «*ciel, nuage, cerf, faune, flore, plantes, squelette, oiseau utile, animaux, renne, terre, champignon, cadavre*».

Elas estão no lugar daquilo que enunciam, evocando uma paisagem, ou melhor, uma visão (possível e fabular) do mundo. Estas palavras, na sua disposição pela superfície emoldurada, estão sobre a representação pintada de dois veados, macho e fêmea; sobre um chão de terra e arbustos, pousam para o observador, no centro nesta composição pictórica sem cenário pintado (excepto a tinta pastosa estriada na vertical). Se há um cenário, ele é dado pela força do campo poético contido nas palavras seleccionadas, soltas ou sem frase, que se sobrepõem àquelas figuras: este cenário feito de palavras constitui o primeiro plano da representação, em vez de estar no convencional plano de fundo, «ao longe». Um cenário constituído por um poema feito de termos isolados, que não são quaisquer palavras, mas as que se poderiam adivinhar numa descrição paisagística, no *devenir-fábula* do mundo.

¹³⁰ A mesma estratégia de ocupação do espaço pictórico é usada no capítulo VX: *Ut pictura poesis, ut poesis pictura* na obra *A ordem natural das coisas* (2010, óleo s/tela, 61x66cm) feita a partir do desenho *Paisagem – Poema visual* (1998, colagem de papel impresso s/papel vegetal, 14.7x20.9cm).

A inscrição está, assim, por cima da representação: ela faz-se *sobre* o vidro, que se lhe sobrepõe e, deste modo, interfere directamente, alterando o estatuto da representação de cena (récita) para cenário. Não se trata de uma contradição, mas de fazer da representação figural (do casal de veados) o cenário do poema, numa troca de funções: se ao primeiro plano, convencionalmente, pertencem as figuras protagonistas – «os pertos» –, e ao último, também por convenção, fazem parte as paisagens – «os longes» –, aqui, e por permuta, o plano do fundo é o dos animais, e o primeiro plano é o da paisagem que o poema sugere. Tal é o protagonismo das representações do primeiro plano (sejam de ordem textual ou figural).

Como efeito visual, este poema é visto *sobre* a pintura e *sobre* um vidro, que é transparente e desaparece como se fosse um verniz espesso mas cristalino, aplicado *sobre* a pintura. A interferência do textual (deste poema construído com palavras soltas e dispersas sobre a área disponível da superfície vítrea) alia-se à frase titular na partilha de uma significação. Nesta peça, especificamente, a intitulação vê-se e lê-se sobre a superfície pictórica: é um corpo exterior colocado sobre a moldura, uma chapa de cobre gravada que pertence ao objecto pictórico afectando-o íntima e inequivocamente (Figura 5). Num gesto aparentemente tautológico, este enunciado é repetido no desenho da ficha-técnica que a acompanha (Figura 4B). No pictural ressoam a frase titular e o campo poético aberto pela inscrição sobre o vidro. Acentua-se a tensão poética da relação entre a pintura e a linguagem que possibilita uma significância, uma inteligibilidade relacional, e transporta um imaginário (poético) que se impõe sobre todas as partes constituintes de *Le devenir/deviner-fable du monde*, afectando-as ou mesmo infectando-as. No poema pintado sobre o vidro e delimitado pela extensão desta superfície, o escritural torna-se figural ou participa dele. A poesia é a *natura naturans* da linguagem e tinge (ou atinge) a pintura sob a performatividade funcional deste poema e do título poético, ora colocado de modo ostensivo – numa placa de cobre gravada com a frase *Le devenir-fable du monde* (Figuras 5, 6 e 7) –, ora discretamente na ficha técnica que acompanha esta e todas as partes de *Le devenir/deviner-fable du monde* (permitindo reunir e identificar o conjunto).

O dispositivo museológico que mais protagonismo adquire este conjunto é a moldura, justamente é utilizado quatro vezes. Se a origem da moldura expressa/conceptualiza-se a partir do termo «*templum*», enquanto delimitação que

destaca, também a palavra «sagrado» na sua raiz latina quis dizer originariamente (apenas) isto: aquilo que separa tornando-se interdito e inviolável.

É nesta lógica do étimo que o emolduramento e a vitrina continuam a ter uma *virtus* – uma força (para mostrar e dar a ver) ou um poder que é o de chamar a atenção do observador. Simultaneamente, objecto (moldura/vitrina) e conceito (*parergon*) dão ênfase à obra, destacam o que emolduram ou guardam: têm funções acumuladas pois protegem como uma armadura os limites físicos dos objectos musealizados assegurando o seu acesso exclusivamente visual. Ao mesmo tempo que mostram e dão a ver, actuam como resguardo a possíveis danos físicos e separam, diferenciam do que está em seu redor. Em cada obra musealizada, estes dispositivos estabelecem um espaço inviolável (que não é apenas relativo às outras obras de arte mas é, sobretudo, relativo às acções humanas «mundanas»), numa palavra: sacralizam¹³¹.



Figura 6 (A e B). Ema M, *Le devenir-fable du monde* (casa-caixa)
2012, óleo s/madeira, vidro e cobre gravado e plástico, 80x60.5x21.5cm.

Como gesto primeiro de separação onde se acede ao sagrado, o sentido original da moldura é o de «*deviner-fable du monde*». A adivinhação do mundo é, pois, veiculada neste poder de origem, que advém da mais antiga concepção de templo. A

¹³¹ Conforme PRIETO, P. Margarida, *O livro-pintura, op. cit.*, pp. 63-66.

casa é a evolução da caverna dedicada à habitação, primordial enquanto abrigo. A par desta, está caverna dedicada ao «símbolo», ao sagrado, ao templo, cuja função é mágica ou de santuário. A palavra «templo» retém o original sentido do sagrado e deriva do latim «*templum*» (da língua augural) usado na designação do espaço quadrado delimitado pelo áugure (sacerdote romano) no céu e na terra, e no interior do qual este recolhe e interpreta os presságios (entre outros, a partir do voo e do canto das aves). «*Templum*» aproxima-se de «*temenos*» (termo grego que significa «recinto fechado»), e da raiz contida no verbo «*temnein*» (que significa «cortar»). Por isso, «templo» contém a noção de quadrado e enquadramento e, igualmente, a noção do corte como acção delimitadora de um espaço (e como delimitação do espaço fechado)¹³².

A moldura, no seu caso específico, tem um papel performativo na acentuação da perspectiva. No Renascimento a concepção da pintura como janela (teorizada por Alberti) enfatiza os limites da superfície pictórica na sua função de moldura: como limite visual da pintura (seja este limite enfatizado pela presença de uma moldura, pela sua representação ou apenas pela extremidade limítrofe da tela pintada), exerce um poder sobre o olhar, atrai a atenção para dentro de si, na direcção da imagem, enfatiza a perspectiva, e contribui para um desvanecimento, um desaparecer de tudo o que a rodeia (no sentido de uma separação¹³³). Na pintura-janela, a composição assenta na perspectiva geométrica que atribui uma posição ao observador, uma coordenada fixa, um ponto cartesiano relativamente à representação (e ao representado): sublinha o recorte do enquadramento, distingue a pintura do contexto físico em que esta se inscreve, isola-a de toda a envolvente ambiental: a parede onde está assente invisibiliza-se, desaparece. Quando se vê a pintura, o que lhe é exterior, a parede, o ambiente, o cenário, o contexto onde ela repousa parece tornar-se invisível, embora não seja

¹³² O desenvolvimento deste recinto fechado na terra, sob a forma de um muro, encontra a sua análise no capítulo XIV: *Hortus Deliciarum*.

¹³³ Na escrita, este desvanecimento é característico da percepção dos conteúdos textuais face à inscrição, ou seja, é o que define o exercício da leitura. Justamente, é um efeito que se deve ao enfoque (de atenção) no inteligível em detrimento do perceptível (sem o qual não se dá). Neste sentido, qualquer estímulo perceptivo pode tornar-se canal, *medium* de inteligibilidade. De certo modo, num paralelo com a sensação do tacto, quando são vários os pontos de dor no corpo, a mente selecciona o mais forte, a dor mais intensa, a que suplanta as outras – como se as apagasse – e, assim, estas desvanecem-se para que a atenção seja unidireccional. Mas, neste caso, ao contrário do que se passa com o texto lido ou com a pintura emoldurada, a atenção (à dor) é uma exigência do corpo (uma exigência interna) e não uma necessidade exterior que se impõe, ou manifesta como um interesse.

indiferente: a localização cartesiana da pintura interfere com a sua fruição, mas de uma maneira transversal.

A expressão «pintura-janela» se, por um lado, aponta para um enquadramento através do qual propõe a sua representação no horizonte das possíveis visibilidades de uma abertura (a da janela), por outro lado, sugere uma vidraça, uma superfície transparente que separa interior e exterior (o dentro e o fora do edifício a que pertence essa janela). É com o carácter de vidraça que a vitrina aparece como caixa transparente e assume a função de mostruário (Figuras 6 A-B):

«La montre implique toujours un espace, cadre, cadran, étal, vitrine, devanture, etc., pour y disposer ce qui est donné à voir»¹³⁴.



Figura 7. Ema M, *Le devenir-fable du monde* (moldura poligonal), 2011, óleo s/madeira, cobre gravado e vidro, 80x60.5cm.

São duas as pinturas emolduradas que têm um vidro sobreposto (pinturas-janela?): vitrinas planificadas que se distinguem pelo formato, ora hexagonal (Figura 7), ora rectangular (Figura 5), e pela superfície vítrea justaposta à representação. Este vidro ou está limpo e é totalmente transparente (Figura 7), ou está inscrito a esmalte

¹³⁴ «A mostra implica sempre um espaço, um enquadramento, um quadrante, uma montra, uma vitrina, uma frontaria, para aí dispor o que é dado a ver». PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture, Masque et Miroir - Écrits sur l'art et pensées détachées*, op. cit., p. 135.

vermelho com termos dispersos na área envidraçada, numa estratégia de enunciação da ordem da poesia visual¹³⁵ (Figura 5). À representação pintada para lá deste vidro, no interior da caixa (Figura 6), e da(s) moldura(s) (Figuras 5 e 7), está associado um animal, uma figura pintada e/ou uma escultura branca. A escultura assenta numa prateleira fixa à porta envidraçada, (afecta ao movimento de abrir/fechar) ou numa prateleira presa directamente na parede (Figuras 11 e 12). Esta(s) escultura(s) vêm aferir a dimensão fabular expressa no título genérico «*le devenir/deviner-fable du monde*».

As formas poligonal ou rectângular da vitrina, bem como a representação da paisagem e dos seus figurantes (um veado-pintura e um veado-escultura), são transpostos, de peça em peça, numa reelaboração e/ou em variantes figurais que permitem criar ambientes sazonais (Primavera e o Inverno), atmosféricos (sol ou neve) e paisagísticos (a floresta, a montanha, o rochedo, o *iceberg*). A função destas variações é fazer um reenvio: num movimento de retorno, «*le devenir/deviner-fable du monde*» encontra o seu lugar dentro de num esquema kairológico na lógica implícita de «era uma vez...» que inicia as fábulas de infância (Confrontar as Figuras 7, 12 e 13).

Tomar oito dispositivos museológicos (diferentes) permite uma distinta formulação plástica para cada peça de *Le devenir/deviner-fable du monde* e põe em funcionamento uma agregação conceptual através do princípio básico da atribuição de um mesmo título, que se dá a ver sob a forma de legenda, sob a plasticidade do pintado, do gravado, ou do desenhado (ficha técnica). O título faz um triplo apelo à unificação das partes, triplo porque cria um campo imagético que interfere com a representação pintada e permite que esta interferência prolifere entre as partes do conjunto, afectando umas e outras, numa contaminação que é feita por via da linguagem e que se afere não só na semelhança entre os elementos visuais da representação mas, também, na partilha de um imaginário, que se manifesta neste enleado visual.

Simultaneamente, ao tomar estes dispositivos como suporte, a pintura actualiza-se conceptualmente como meta-pintura. No limite das transposições, desloca-se do seu suporte bidimensional para as faces poligonais ou ortogonais, exteriores e interiores de uma vitrina ou de uma caixa, reveste as formas hexagonais ou rectangulares da moldura, envolve as faces do paralelepípedo que constitui o plinto ou a prateleira e a caixa-

¹³⁵ No capítulo XV: *Ut pictura poesis, ut poesis pictura*, desenvolve-se a análise deste mecanismo de enunciação poético a partir da pintura intitulada **Paisagem ou A ordem natural das coisas**.

gaveta, fixas à parede, colora as formas das escultura que mimam as figuras dos animais, dá cor ao texto inscrito no vidro, camufla a madeira e o plástico.

Neste movimento, equaciona-se um duplo exercício: o de independência da pintura, relativamente ao seu suporte convencional, e o da camuflagem de superfícies outras. Este trânsito, se por um lado é uma libertação (da convenção do suporte), por outro é um regresso (metafórico) à arquitectura como suporte, um retorno às paredes da caverna¹³⁶. Não se trata de um exercício de deriva ou de desorientação dentro do território-suporte da pintura, mas de uma conquista, ou antes, uma reconquista de outras superfícies: a recuperação – metafórica – dos suportes de origem.

Nessa origem, a moldura é o gesto enquadrador, simultaneamente, princípio de enquadramento e veículo de comunicação¹³⁷. A sua aplicação conceptual e formal é passível de ser pensada como *parergon* (no movimento enquadrador da pintura, da folha de papel desenhado, da fotografia ou de qualquer outro suporte bidimensional), num paralelo com o plinto, cuja relação com a tridimensionalidade (com o objecto de carácter escultórico) se desenvolve ora no ambão (a sustentar os livros), ora na vitrina (na sua versão de caixa transparente, ou caixa-gaveta), ora na prateleira. Moldura, plinto, ambão, livro, vitrina, caixa, gaveta e prateleira são suportes para a representação em *Le devenir/deviner-fable du monde* e dispositivos de apresentação, exibição e exposição tomados pelo museu¹³⁸. Em exposição, estes dispositivos relevam da sua qualidade de fazer transparecer: a performatividade da sua função põe em destaque umas peças, em detrimento de outras, e no mesmo cenário expositivo.

O quadrado (ou rectângulo), que determina um enquadramento, toma a forma presencial de uma moldura (um objecto) onde se representam pequenos quadrados numa retícula ortogonal definida como grelha (Figura 8). A grelha que nasce da

¹³⁶ A pintura tem esta vocação de camuflagem o seu suporte e, no limite do exercício *trompe-l'œil*, camufla-se, levando ao simulacro onde o excesso de presença da representação engana não só a percepção como a consciência que faz o observador a tomar o representado como apresentado. Sobre o desenvolvimento deste conceito, remete-se para o capítulo VII: *Vanitas*.

¹³⁷ Sobre a moldura remete-se para o capítulo III: *Era uma vez*.

¹³⁸ O museu é o arquivo dos objectos produzidos pelo homem: através dele os objectos são agrupados por afinidades formais, funcionais, autorais, épocais, etc. Em certo sentido, a organização do museu espelha a organização do mundo inteligível. «Imensa reorganização da cultura de que a idade clássica foi o primeiro estádio, o mais importante talvez, porque é ela que é responsável pela nova disposição a que ainda estamos presos – porque é ela que nos separa de uma cultura em que a significação dos signos não existia, pois que era reabsorvida na soberania do Semelhante; aí, todavia, o seu ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo, cintilava numa dispersão infinita» FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 98.

multiplicação do quadrado: é um quadriculado. Em *Le devenir/deviner-fable du monde* a grelha é usada como elemento geométrico figural na representação, e/ou como dispositivo auxiliar de representação – criando um esquema ortogonal (invisível e processual) e participando da representação como um *leitmotiv* (Figuras 8, 9, 10, 11, 12 e 13), tal como as esculturas brancas e a paisagem.



Figura 8. Ema M, *Le devenir/deviner-fable du monde*
2012, acrílico sobre MDF emoldurado, 71x71cm

A função pedagógica do museu (como arquivo científico, artístico e histórico) vem substituir a Igreja onde a pintura (religiosa) – quer em frescos, quer em retábulos está (quase) sempre condicionada pela morfologia da arquitectura: pelos seus limites e dimensões, pela curvatura e localização dentro destas edificações e, ainda pelos propósitos pedagógicos que presidem à sua execução – onde a imagem substitui a leitura tornando-se veículo privilegiado divulgação das histórias bíblicas, democratizando, desta maneira, o reconhecimento das figuras e a respectiva iconografia associada – desenvolvem-se dentro do esquema proposto pela ilustração, com um sentido designativo, ou seja, na função de demonstração.

«Assim entendida, [a linguagem no seu fazer-se imagem] não consiste num acréscimo que adorna a função significativa ou comunicacional, nem consiste no uso figurado da linguagem sobreposto ao uso literal: a imagem é a condição mostrativa de toda a enunciação»¹³⁹.

¹³⁹ MAIA, Tomás, Assombra. *Ensaio sobre a origem da imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 178.

Em exposição, as peças constituintes *Le devenir/deviner-fable du monde* são posicionadas segundo dois critérios: o de dispersão e o de contaminação na medida em que interagem com outras obras da mesma artista (no caso de uma apresentação desta a solo) ou com obras de outros artistas (no caso de uma exposição colectiva).

O conceito de dispersão permite a cada uma das partes de *Le devenir/deviner-fable du monde* assumir uma posição em independência, quer dizer, afastada das restantes e, conseqüentemente (como acontece com **O gesto indicativo**, no capítulo XVII), admite a excessiva proximidade presencial com obras outras (do mesmo ou de outros artistas), no mesmo contexto expositivo. Estas outras obras não pertencem ao conjunto *Le devenir/deviner-fable du monde*, mas são contaminadas por ele, pela aproximação *in situ*. Sob este critério, em vez de se exhibir as suas partes em conjunto, seguindo uma norma de coesão espacial por proximidade, contraria-se esta premissa museológica para dar a ver as semelhanças formais e conceptuais que permitem a percepção do todo mas num modo disperso (por afastamento e interferência de outras pinturas) e enleá-lo por meio de reconhecimentos formais, expositivos e conceptuais.

A contrariar a dispersão espacial das partes de *Le devenir/deviner-fable du monde* estão três estratégias unificadoras: a intitulação, o reconhecimento de semelhanças dos signos visuais plásticos e icónicos e os suportes museológicos.

Na primeira destas estratégias (a intitulação), problematiza-se a distância entre a pintura e o seu título que, por vezes, é uma relação complexa e aleatória que assegura a emergência da imagem sobre a palavra, embora o título permita que a linguagem se imiscua na pintura.



Figura 9. Ema M, *Le devenir-fable du monde*
2012, óleo s/tela e acrílico s/ plástico e madeira (moldura), 7x59.5x5cm.

A representação exclusiva da frase titular sobre a tela constitui uma pintura-frase emoldurada e coroada por uma escultura branca (Figura 9)¹⁴⁰. A linguagem torna-se o único elemento figurado na superfície convencionalmente pictórica mas o figural estende-se à moldura numa retícula quadriculada – *Leitmotiv* que se repete no plinto e numa outra moldura (Figuras 10 e 8) – e, na espessura em profundidade desta moldura assenta uma pequena escultura de um veado: a moldura torna-se prateleira. A função desta pintura-título, no contexto expositivo, é orientar ou mesmo condicionar a visibilidade pictórica pela «leitura» da frase pintada. Neste sentido, a relação entre enunciado e figuras (o veado esculpido) não é da ordem da evidência e, ao escapar ao registo ilustrativo, vai além do simples designar.

Por outro lado, a função performativa do título, comum a todas as peças, é juntar, agrupar, contribuindo para o sentido de unidade e identidade das partes de *Le devenir/deviner-fable du monde* dispersas pelo espaço expositivo. A nomeação instaura uma relação entre estas meta-pinturas e a linguagem. A escolha de uma expressão titular é já um gesto delimitador – numa função afim à da moldura (em presença), à da vitrina em forma de casa, à da caixa-gaveta, à da prateleira ou à do plinto.

¹⁴⁰ A representação pictórica deste título não é um exercício de dominação do texto sobre a pintura – que remete para a ordem da ilustração onde se verifica sempre a subordinação entre os regimes plástico e linguístico, muitas vezes de funcionamento repetitivo ou tautológico, na medida em que se efectua a simples correspondência entre imagem e título ou entre imagem e legenda, porque, na ilustração, a imagem referencia-se num modelo (origem) e a legenda e/ou o título confirmam essa referência, sendo que em ambas não há fusão nem intersecção de campos, quando muito uma redução das possibilidades de leitura.



Figura 10. Ema M, *Le devenir/deviner-fable du monde*, 2012, óleo s/madeira e acrílico s/plástico 64.5x23.5x20.5cm (o plinto) +16x16x3.5cm (a escultura).

O título vem agrupar todas as peças e, neste caso, confere-lhes, ao mesmo tempo que delimita, um campo poético com correspondências implícitas e explícitas na representação. O título, bem como o nome de autor, é o nome próprio da obra, o que lhe confere identidade. É, igualmente, mecanismo de delimitação de cada obra, em relação a outras. Dispositivos museológicos e paratexto têm funções similares no que respeita à delimitação. Paradoxalmente, o convívio em proximidade espacial e expositiva destas com outras obras, em vez de confundir o observador, possibilita acentuar as suas diferenças constituintes; simultaneamente, e através de uma rede de referências visuais e textuais, reforça o que lhes é distintivo e o que nelas convoca as outras, dispersas algures no seio da exposição.

«Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e que, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas»¹⁴¹.

¹⁴¹ FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, pp. 87-88.

Será esta – a intitulação – a primeira de três estratégias de unificação das nove partes de *Le devenir/deviner-fable du monde*. A segunda estratégia de ligação é o apelo ao exercício de reconhecimento, convocado como meio de inteligibilidade do formal, permitindo agregar as partes disseminadas de num agregado de equivalências plásticas (as texturas visuais e matéricas, a crua cobertura de tinta pastosa, ocre e texturada sobre a madeira de faia), figurais (a folhagem verde, o xadrez preto/cinza construído sobre a grelha, a escultura branca de animais diversos, o rochedo como plinto ou plataforma, a inscrição pintada directamente, ora sobre a tela, ora sobre a superfície de vidro), esquemáticas (a cada parte de *Le devenir/deviner-fable du monde* está anexada a sua ficha técnica autonomizadas como um desenho – pretexto para um exercício caligráfico) e, ainda, pela vocação tridimensional da pintura na camuflagem de oito objectos museológicos (uma vocação meta-pictórica). Os elementos visuais plásticos e figurais constituem-se como marcas referenciais – no sentido do *Leitmotiv* – da ordem das semelhanças, cuja repetição permite estabelecer os elos imprescindíveis entre as partes constituintes de *Le devenir/deviner-fable du monde*.



Figura 11. Ema M, *Le devenir-fable du monde* (prateleira), 2012, acrílico s/madeira e plástico, 16x16x3.5cm.



Figura 12. Ema M, *Le devenir/deviner-fable du monde*
2012, óleo s/madeira e acrílico s/ plástico,
16x16x3.5cm (prateleira) + 12x16x6cm (escultura) + 55x40cm (paisagem)

Nos finais do século XVII, no tempo da criação dos primeiros museus,

«a pintura imitava o espaço. E a representação, quer fosse um prazer ou uma lição para o observador, oferecia-se como uma repetição: um teatro da vida ou um espelho do mundo, tal era o título de toda a linguagem, a sua maneira de se enunciar e de formular o seu direito de falar»¹⁴².

Segundo o Foucault, a trama semântica do termo «semelhança» no século XVI é muito rica e são quatro os sinónimos essenciais: *Convenientia*, *aemulatio*, analogia e simpatia. Conveniência significa convénio, acordo perfeito, harmonia, simpatia, conformidade, proporção, constância, equanimidade; é uma semelhança que é efeito visível da proximidade, logo implica a presença. Lugar (*topos*) e similitude entrelaçam-se. Conveniência é da ordem da conjunção e do ajustamento. *Aemulatio* é uma semelhança sem contacto. Trata-se do desejo de imitar, de igualar no sentido da competição, de rivalizar. Duplicação fundamental onde é impossível perceber qual leva

¹⁴² *Idem*, p. 73.

o outro à sua similitude. A emulação (tradução do termo «*aemulatio*») pode apresentar-se sob a forma de um simples reflexo furtivo e longínquo. A analogia dá-se na sobreposição de conveniência com emulação; é a conformidade ou semelhança de duas coisas (ou mais) entre si. A analogia assegura a semelhança no espaço, no sentido do ajustamento, do nexu, da juntura. O seu carácter polivalente confere-lhe um campo universal de aplicação. O espaço das analogias é um espaço de irradiação. Simpatia é um princípio de mobilidade

«(...) ao atrair as coisas umas para as outras por um movimento exterior e visível, [a simpatia] suscita secretamente um movimento interior – uma deslocação das qualidades que se substituem umas às outras (...), campos magnéticos.

(...)

A simpatia tem o poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de as misturar, e de as fazer perder a sua individualidade – portanto de as tornar estranhas ao que eram anteriormente. A simpatia transforma (...), altera na direcção do idêntico»¹⁴³.

O seu par inseparável, a antipatia

«(...) mantém as coisas no seu isolamento e impede a assimilação; encerra cada espécie na sua diferença obstinada e na propensão para preservar no seu ser peculiar.

A identidade das coisas, o facto de elas poderem assemelhar-se umas às outras e aproximar-se entre si sem, no entanto, se assumirem nem perderem a sua particularidade, tem por garante esta constante alternância da simpatia e da antipatia»¹⁴⁴.

As quatro semelhanças dizem como o mundo se deve dobrar sobre si mesmo, duplicar-se, reflectir-se ou encadear-se para que as coisas possam assemelhar-se, e constroem uma cartografia das similitudes: indicam quais os caminhos da similitude e por onde passam – não onde está, nem como se vê, nem porque sinal é reconhecida¹⁴⁵.

«(...) Há necessidade de uma marca visível das analogias invisíveis. Acaso não será toda a semelhança, a um tempo, o que há de mais manifesto e o que está mais oculto?

¹⁴³ *Idem*, p. 79.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 80.

¹⁴⁵ Conforme FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 81.

(...) [A decifração de] «o sistema de marcas inverte a relação do visível com o invisível.

(...) Como os sinais remetem para aquilo que indicam»¹⁴⁶.

Convenientia, *aemulatio*, analogia e simpatia estão implicadas no esquema referencial que faz a articulação das nove partes de *Le devenir/deviner-fable du monde*: um mesmo lugar expositivo permite a dispersão *conveniente* destas peças, sem determinar qual é a primeira (relativamente às restantes) – no sentido da sua hierarquização ou da ordenação gerativa (exceptuando a que está implícita no percurso de visualização, seja arbitrário ou fixo, que impõe uma sequência no visionamento das peças. Todas as partes se convocam, num circuito fechado e a-hierárquico.

O jogo de referentes plásticos e figurais abre à analogia e, neste sentido, as peças fisicamente espaçadas e interpostas por outras obras, aproximam-se simpaticamente umas das outras, pela identificação (cognitiva) das referências semelhantes e, numa lógica afim, antipatizam com as obras dissemelhantes.

Na sua diversidade, os dispositivos museológicos garantem uma unidade funcional e constituem a terceira estratégia unificadora na vocação meta-pictórica das nove partes de *Le devenir/deviner-fable du monde* – que os toma como superfície e suporte de representação, cobrindo-os de tinta. As molduras de madeira são pintadas (cobertas de tinta espessa monocromática ou representando uma quadricula em xadrez), tal como o plinto (Figura 10), a caixa-vitrina (Figura 6A-B) ou a caixa-gaveta (Figura 13A-E), cujas dimensões miniaturais convocam a casa de bonecas da infância mas, no seu interior, em vez destas, estão pequenas esculturas brancas de animais, num cenário paisagístico. *Le devenir/deviner-fable du monde* imagina o mundo numa proposta que cruza o objecto escultórico, o dispositivo museológico e a pintura.

¹⁴⁶ *Idem*, pp.82-83.

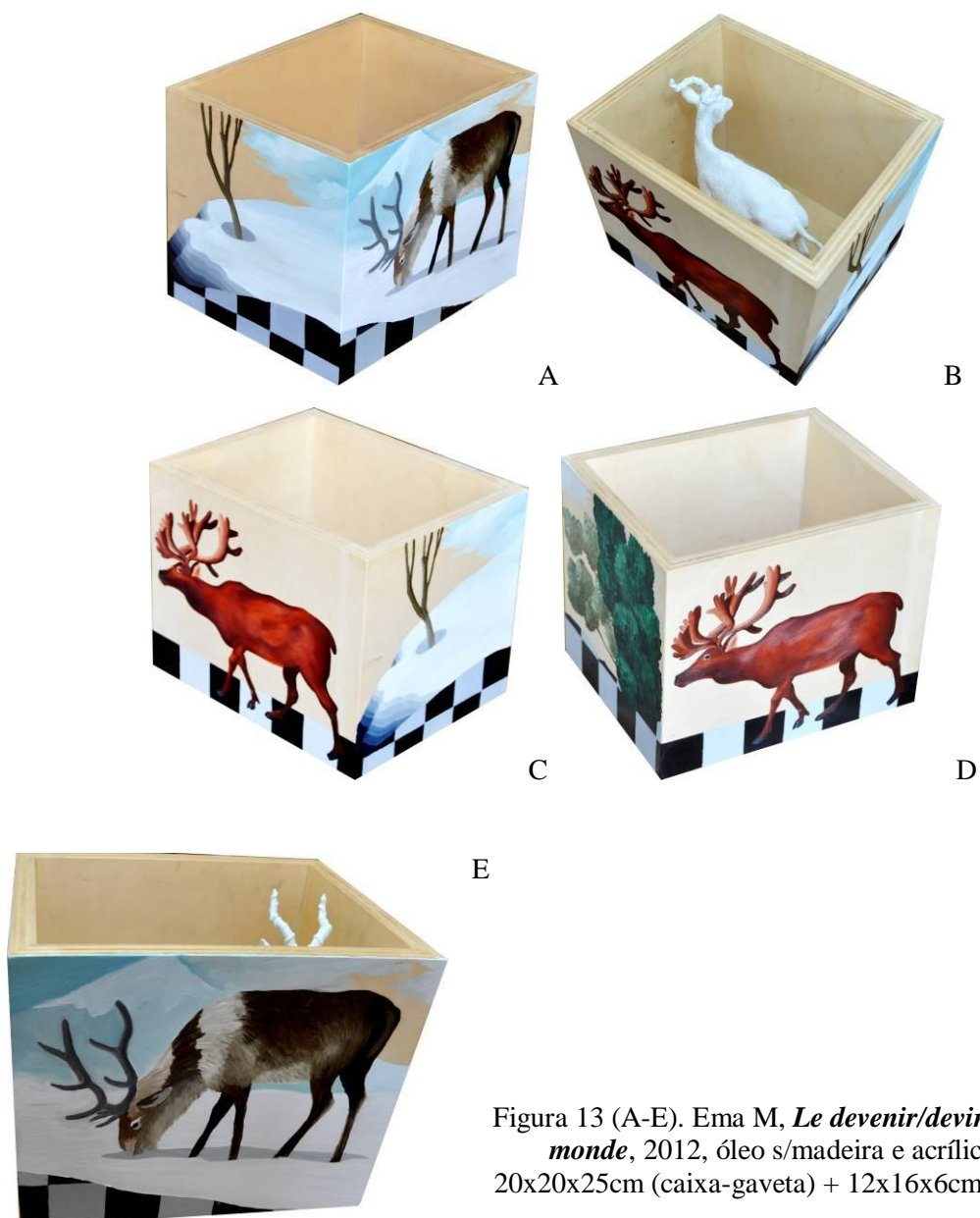


Figura 13 (A-E). Ema M, *Le devenir/deviner-fable du monde*, 2012, óleo s/madeira e acrílico s/plástico, 20x20x25cm (caixa-gaveta) + 12x16x6cm (escultura).

A representação pintada de *Le devenir/deviner-fable du monde*, evoca a fábula do *devenir-deviner du monde* e sob a égide de um título poético e convocador (da adivinhação, no tempo em que animais falavam), arrasta um imaginário.

Este conjunto de meta-pinturas é um duplo exercício: de resgate e libertação. A pintura resgata outros suportes (os dos dispositivos museológicos) cobrindo-os de tinta, camuflando-os com a representação pictórica – como outrora resgatou as pedras do cenário natural e as paredes das grutas, como depois revestiu as paredes das igrejas. E liberta-se, ao mesmo tempo que continua um movimento iniciado no Renascimento – o

da modernidade¹⁴⁷ –, na medida em que tem um carácter de experimentação, ainda que desobediente ao método científico. A experimentação artística escapa à tutela da religião ou da literatura, onde, por vezes, é condicionada a funções mágicas e pedagógicas que relevam do seu papel comunicacional¹⁴⁸. É uma experimentação no sentido de um perigo:

«Expérience, toutefois, implique danger, et risque: l'expérience est littéralement la traversée d'un péril. Tout ce qui favorisait un tel project (la somme non mesurable des 'accidents' heureux qui font une rencontre, un intérêt réciproque, l'envie de faire quelque chose) n'éliminait en rien le risque qui, lui, était immense»¹⁴⁹.

Paradoxalmente, as meta-pinturas de *Le devenir/deviner-fable du monde* constituem como exercício em direcção ao limite das convenções, pois se escapam à convencionalidade do suporte (a tela), marcam uma continuidade: um rasto que é um resto. Quando a pintura preenche o interior da caixa ou da vitrina evoca, metaforicamente, o *interior* da gruta e do templo.

¹⁴⁷ Em termos cronológicos a Idade Moderna sucede a Idade Média (não confundir com Modernismo que é um movimento artístico do século XX). Os primeiros formadores são os pensadores do início da modernidade, ou seja, os artistas do período renascentista. O seu testemunho traduz-se, entre outros, nas obras de arte, porque, por exemplo, a representação pictórica espelha a pesquisa científica pela aplicação de raciocínios geométricos e matemáticos na composição que possibilitam perspectivar e iludir a profundidade numa superfície plana; os desenhos anatómicos mostram o grau de conhecimento científico da anatomia e da medicina interna ou mesmo os dispositivos técnicos desta disciplina; também os livros dedicados à taxionomias (da fauna, da botânica) e a compulsão para o enciclopedismo onde as gravuras continuam a ilustrar pedagogicamente os avanços da ciência e as suas descobertas, bem como os seus instrumentos e projectos de engenharia.

¹⁴⁸ Conforme BAILLY, Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁹ «Experiência, implica perigo e risco: a experiência é, literalmente, a travessia de um perigo. Tudo o que favorece um tal projecto (a soma não mesurável dos 'acidentes' felizes que acontecem, o interesse recíproco, a pulsão de fazer qualquer coisa), em nada elimina este risco que é imenso». LACQUE-LABARTHE, Philippe, *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 111. No prefácio a este livro (p. 19 e seguintes), Jean-Christophe Bailly, defende que a importância da arte é o que transporta e transmite, é o que altera (e o que nos altera). Se não nos altera em direcção ao sagrado que foi sempre o seu domínio e, num sentido quase biológico, o seu *medium* e a sua dimensão, em que direcção se pode alterar? Em que direcção nos pode alterar? A veracidade da experiência estética pertence à capacidade que a arte tem de se orientar dentro da verdade, e o que torna isto difícil, com a chegada do moderno, é o que nela não pode ser caracterizado e experienciado dentro de um tempo de desorientação. O tempo de desorientação é aquele onde há uma deslocação nas estruturas e campos de referência, tempo que se encontra na articulação do motivo hegeliano do «fim da arte» e a questão do abandono do sagrado.

«Nous tentons de définir l'art contemporain par le fait qu'on y retrouve toujours ce que nous avons appelé un reste – c'est-à-dire une certaine rés(is-)tance, une certaine manière de rés(-is)ter à la totalisation»¹⁵⁰.

Por outro lado, a própria representação retoma o exercício da imitação, o qual permite (ainda) recuperar a observação como método para a inteligibilidade do real, tão fundamental para a ciência como para a arte. A ciência tem um papel fundamental na invenção de dispositivos e tecnologias que ajudam a ver a várias escalas (do macro passando pelo gigante, pelo grande, pelo pequeno, até chegar ao minúsculo e ao micro), em perspectiva (na escolha de um ponto de vista, na definição do formato ou do enquadramento, na estratégia da grelha ou com os chamados «efeitos especiais» cinematográficos) e em movimento (normal, lento ou acelerado – ultra lento ou ultra acelerado –, parado ou imobilizado, contínuo, em *loop*, a retroceder – num resgate ao passado – ou a avançar). A percepção visual é, assim, manipulada em direcção à vertigem ou ao estilhaçamento. Estes mecanismos, que auxiliam (ou confundem) a percepção pela visão, permitem compreender as duas famílias que separam os signos visuais no jogo na pintura: a que permite o exercício da nomeação no esquema de reconhecimentos, constituída pelos signos icónicos ou figurativos (o cenário paisagístico, as personagens animais pintados ou esculpidos, a retícula em xadrez, o *typo* de letra que inscreve ou grava o enunciado titular); a que permite o reconhecimento das componentes da pintura, constituída pelos signos plásticos ou picturais (o brilho do pigmento, o corpo da tinta, a textura deixada pela pincelada, os veios da madeira sob a camada fina de tinta, os reflexos do esmalte sobre o vidro, a translucidez espessa deste sobre a representação). A representação que assenta na observação descritiva do real releva dos primeiros em detrimento dos segundos e pressupõe um observador a uma distância específica onde a sua qualidade/acuidade visual é suficiente; mas a representação não descritiva – ou mesmo abstracta – inverte a lógica dos reconhecimentos e vai acentuar a percepção dos segundos em vez dos primeiros (tal como uma macro e microscopia alteram a visão sobre o objecto observado, pela distância abissal ou pela proximidade enorme, modificam a sua percepção remetendo o que é reconhecível como signo icónico e figurativo para os signos plásticos). A riqueza

¹⁵⁰ «Tentamos definir a arte contemporânea naquilo que nela encontramos hoje e se pode denominar resto – quer dizer, uma certa coisa [*rés*, do latim, coisa] que resiste, uma certa maneira de resistir [subsistir] à totalização» (tradução livremente minha) PONTÉVIA, Jean-Marie, *Tout a peut-être commencé par la beauté...*, *op. cit.*, p. 218.

visual da pintura revém destes dois grupos de signos visuais e da capacidade de os reconhecermos na sua combinação. Em *Le devenir/deviner-fable du monde* eles aliam-se à força da camuflagem dos dispositivos museológicos que se actualizam como meta-pinturas e, simultaneamente, à força imagética de uma frase (e de um poema) que propõe um imaginário fabular, ou melhor que propõe «tornar o mundo numa fábula», adivinhando-o.

A experiência estética deste conjunto põe em contacto com «qualquer coisa de antiquíssimo que revém lentamente do fundo»¹⁵¹ (um resgate à arqui-pintura e, com ela, da arqui-tectura?), põe em contacto com uma origem sagrada, ou antes, com um sagrado originário perdido (perdido ou por encontrar?).

¹⁵¹ Expressão de Lacoue-Labarthe citada por BAILLY, Jean-Christophe, *L'étrange émotion*, *op. cit.*, p. 25. A obra modernista – é ateuista porque se liberta de vínculos religiosos («ateísmo» é usado, aqui, de forma prudente para se demarcar de uma ideologia do humanismo progressista e beato que conserva o sentido trágico de «athéos», termo grego que significa o que está privado de Deus, na falta de Deus) –, permite a possibilidade da experiência do sagrado como experiência estética (na tensão ou êxtase desta experiência).

CAPÍTULO V

QUI SCRIBIT, BIS LEGIT

As seis pinturas que constituem o políptico *Qui scribit, bis legit* têm as seguintes dimensões: 19x27cm, 40x50cm, 61x66cm, 38x55cm. O rectângulo 19x27cm usado em **Interrupção na leitura, A consulta** e em **1, 2, 3, 4...** remete para uma dimensão «de bolso», numa livre associação com o «livro de bolso», manuseável, transportável que prescinde da mesa ou do apoio de um ambão.

A representação das seis pinturas recorre ao regime da citação. A partir de outras seis (Figura 1), patentes no Palácio-Convento de Mafra, na Sala dos monges copistas que antecede a Sala da Biblioteca, cada pintura de *Qui scribit, bis legit* resulta do enfoque feito através de um exercício de zoom que aponta para um enquadramento específico, para um pormenor, que, neste caso, é alusivo a actividades ligadas à escrita, tradicionalmente realizadas por monges (sobretudo, e quase em exclusivo na Idade Média, até ao advento da Imprensa). Há, portanto, uma deslocação do assunto da pintura de «quem» para «o quê», da identidade do monge para a sua função de copista. Este detalhe acentua um gesto: o da leitura à cópia, ou vice-versa: o da escrita à leitura.

Sob o enunciado latino *Qui scribit, bis legit* que significa «quem escreve, lê duas vezes», figura-se a actividade da escrita e os objectos directa e intimamente convocados para essa actividade: o livro, a pena, o tinteiro, o fólio.



Figura 1. Pormenores referenciais das seis pinturas (anónimas) em exposição na Sala dos Monges do Palácio-Convento de Mafra. Nestas fotografias é patente o enquadramento do pormenor a partir do qual se laboram as pinturas de *Qui scribit, bis legit*.

A posição específica e relativa das pinturas em instalação (Figura 2) faz-se por proximidade mas evita a sucessão horizontal e linear colocada ao nível do olhar (convenção de ordem museológica), para constituir um conjunto que remete para a disposição clássica setecentista do *Cabinet d'Amateur*. Um jogo construtivo está latente nesta fórmula instalativa, pensada como se cada pintura fosse uma peça de puzzle. Contudo, e ao contrário do que acontece com os puzzles, o desenho não transita de uma pintura para outra, num contínuo que a justaposição das pinturas completa e, se há contaminação e passagem entre as pinturas, é pela partilha da cor que os seus planos do fundo comungam. O que se toma do puzzle é o seu sentido de encaixe, onde cada peça pertence a um determinado lugar (exclusivamente). A localização específica de cada pintura, relativamente às que a circundam, vem exaltar afinidades (de ordem figural, temática e cromática) sem questionar a individualidade de cada uma na sua composição do políptico. A estratégia da dupla intitulação (título e subtítulo) manifesta a autonomia (relativa) das partes no todo, pois, ao mesmo tempo que agrega o conjunto, individuala.



Figura 2. Esquema de posicionamento das pinturas que compõem *Qui scribit, bis legit*



Figura 3. Ema M, *Qui scribit, bis legit: 1, 2, 3, 4...*, 2010, óleo s/ tela, 19x27cm

Em *Qui scribit, bis legit: 1, 2, 3, 4...*, o título vai orientar o olhar em direcção à numeração árabe inscrita, como nota de rodapé, que de uma forma alusiva remete para a paginação dos livros.

Gémea da escrita alfabética, a escrita numérica tem aqui a função de fazer suceder, pelos números, cada página individuando-a com um nome-número. Esta nomeação permite encontrá-la com facilidade na sequência estrutural e estruturante do objecto livro. A numeração evoca uma ordenação e organização internas ao livro que está convocada pelos números pintados, organizados por ordem crescente junto ao limite inferior das páginas: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Não se trata de uma paginação mas de uma inscrição e de um ritmo (semelhante ao da sua enunciação em plena voz), como quem marca um compasso na leitura de uma partitura onde o dizer desta numeração é entoado como ladainha repetitiva e faz-se acompanhar por gestos e posições predeterminadas da mão que «marca o compasso».

O número um (o primeiro, o ímpar, a unidade) e o número dois (a repetição, o duplo, o dobro) estão aparentemente ausentes mas figuram na representação das duas páginas representadas: a primeira e a segunda, par e ímpar, esquerda e direita.

A transparência da leitura dos números inscritos é semelhante à das letras do alfabeto quando apresentadas na sua ordem convencional. Contudo, nesta pintura a representação dos números «um» e «dois» opacifica-se porque não está patente sob os

signos «1» e «2», no início da sequência, embora esteja presente sob o modo da quantidade (duas páginas de um livro).



Figura 4. Ema M, *Qui scribit, bis legit: A consulta*, 2010, óleo s/tela, 19x27cm

Em vez da numeração, em *Qui scribit, bis legit: A consulta* estão inscritas duas letras maiúsculas. «A» e «Z» são articulados por um sinal que os liga convocando, de imediato, todas as letras da sequência alfabética situadas «entre» o «A» (que a inicia) e o «Z» (que a termina). Porque esta inscrição faz referência ao alfabeto e, sobretudo, porque se inscreve num contexto figural específico (como enunciado representado sobre uma etiqueta na capa de um livro), convocam-se, genericamente, todos os livros que se organizam pelo alfabeto, como os dicionários e as enciclopédias, e que podem ter no título a inscrição «A-Z».

A identificação dos livros faz-se pela inscrição de letras que determinam duas relações simultaneamente, a de pertença e a de limite: informam que se este livro é sobre x (x é o assunto onde se enquadra ou ao qual pertence), conseqüentemente não é sobre y (delimitação por exclusão de tudo o que não é x).



Figura 5. Ema M, *Qui scribit, bis legit: Interrupção na leitura*, 2010, óleo s/tela, 19x27cm.

Qui scribit, bis legit: Interrupção na leitura (Figura 5) é a representação do momento (em aberto) de retoma ou de suspensão da leitura. Tanto as fitas, que funcionam como marcadores, como o dedo indicador são usados para marcar esse lugar, dentro do livro, que delimita dois momentos da leitura, lugar de fronteira entre o que já se leu e o que ainda está por ler. O título pintado, «Livro Azul», é descritivo da cor da capa do livro e da cor da inscrição. A sua função parece redundante pois faz corresponder o que se vê como o que se lê, numa total transparência entre a visibilidade e a legibilidade dos signos textual e visual.



Figura 6. Ema M, *Qui scribit, bis legit: Desde o princípio*, 2010, óleo s/tela, 40x50cm

A frase que intitula e agregada este políptico, *Qui scribit, bis legit*, estende-se num subtítulo a todas as pinturas. **Desde o princípio** (Figura 6) é tão abrangente nas possibilidades da sua significação que nada parece dizer. Mas porque este título nomeia uma pintura completa-se na sua condição figural, na representação pintada. «Desde o princípio» é um enunciado que só adquire um sentido, uma direcção quando se prende ao pintado: se o conhecimento deste paratexto vai delimitar e preparar o olhar do observador, é o pintado que lhe garante significado pelo contexto, ou antes, pelo enquadramento propriamente plástico e visual. A formulação do enunciado é de tal forma vaga que, sem esta correspondência visual e figural, perde sentido (no infinito da sua amplitude) e por isso a transparência desta pintura advém da inter-relação com o seu título (e vice-versa).

Tal como em *Qui scribit, bis legit: A consulta* (Figura 4) é visível a inscrição de «apenas» um «A» pintado na sua configuração de maiúscula. O «A» é a primeira letra do alfabeto, é o seu início. É também a primeira das vogais e, em termos sonoros, a representação gráfica do som mais aberto que o sistema vocal humano produz. Por isso, a sua representação isolada (quer dizer, sem outras inscrições) acrescenta uma carga ao

enunciado: é «desde o princípio» da invenção da escrita, ou antes, é «desde o princípio» do som ou antes, ainda, é «desde o princípio» da linguagem.



Figura 7. Ema M, *Qui scribit, bis legit: De um código para outro*, 2011, óleo s/tela, 61x66cm.

O protagonismo que o gesto adquire é resultado de uma deslocação do enfoque, do retratado para a sua actividade. O assunto da pintura altera-se. Na pintura de referência – exposta na Sala dos monges copistas no Palácio-Convento de Mafra (Figura 1) – o assunto é um retrato que, no políptico *Qui scribit, bis legit*, está omissa. Esta omissão faz-se segundo três estratégias: o obscurecimento da figura, a redução da área de enquadramento que põe a figura fora de campo e ainda no apagamento da identidade no título (quer da identidade genérica do monge – de que ordem? de que religião? –, quer da identificação com um indivíduo).

A omissão desta identidade, pelo seu apagamento na pintura, remete para a particular questão autoral onde, a partir da estratégia do anonimato, a autoria fica em aberto por norma (como acontece no pré-Renascimento onde a função do autor está por pensar e, logo, todos os copistas são anónimos), por estratégia de defesa (como acontece nos regimes censórios) ou como intenção autoral. Justamente, esta linha de pensamento

só se coloca porque se sabe, neste contexto, quais as pinturas de origem (quais as referências).

São várias as identidades e as autorias em questão neste políptico, a saber: a do retratado, que sofre um apagamento para se pintar como copista (aferida pela interpretação do gesto representado), a do pintor que faz o retrato ou que se auto-retrata e, neste espelhamento, retrai-se e esconde-se no obscuro da pintura – na sua sombra – para dar a ver (apenas) os seus gestos.

No canto inferior direito de *Qui scribit, bis legit: De um código para outro* (Figura 7), numa fita/marcador do livro é visível a inscrição da data de execução da pintura, «2010», e duas iniciais maiúsculas, «M» e «P», que têm a função de uma assinatura. Esta inscrição convoca a expressão *ic, ergo, sum* (eu, aqui, agora). A autora/pintora dá, assim, a garantia da autoria da pintura pela sua assinatura, através do gesto de a inscrever, de a representar dentro da composição. Uma marca de autenticidade que, neste caso, é dupla pois as duas letras iniciais não são as do seu pseudónimo (Ema M) mas as do ortónimo (Margarida Prieto). Ou seja, a ficção do pseudónimo está numa relação de co-presença com a autora que ficciona, aqui, uma dupla assinatura (própria e enquanto outra).

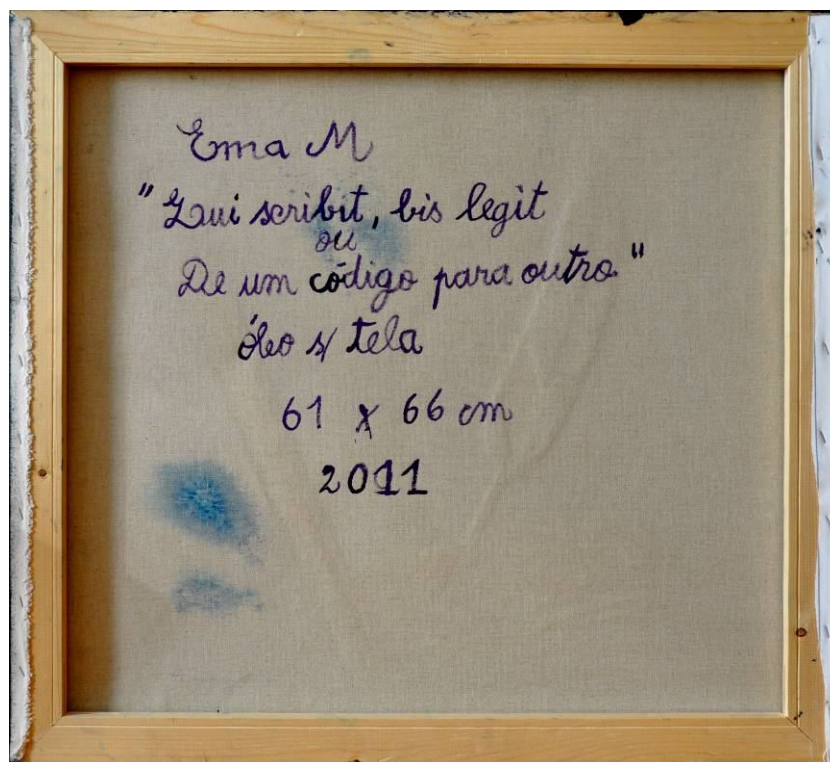


Figura 8. Ema M, *Qui scribit, bis legit: De um código para outro* (verso) 2011, óleo s/tela, 61x66cm.

Justamente, no verso da tela, na ficha técnica (também pintada) inscreve-se o pseudónimo «Ema M» no lugar do nome do autor que precede a data, a técnica e as dimensões. Do outro lado, a inscrição «MP» pertence ao plano propriamente pictórico e converte-se no pseudónimo de Ema M, assinado no verso: a autenticidade autoral é alimentada pelo regime de co-presença de duas assinaturas («M P» e «Ema M»), mas questionada pela inversão do lugar da sua inscrição (Figura 8).

Também o gesto se representa como encenação. A carnação das mãos desmaterializa-se assemelhando-se a luvas – luvas sem corpo mas que o substituem ao tomar-lhe o gesto. A transposição mimética do gesto do monge é alterada contextualmente com o intuito de provocar um ênfase: o gesto da mão protagoniza-se na sua substituição enluvada¹⁵². A acção desta luva-sem-mão sobre a pena/pincel ou sobre o livro/caderno, acontece como extensão do pensamento dessa figura obscurecida identificada como copista na referência à pintura de origem. A mão conversora, definida como a que torna o pensamento em acto, torna-se uma luva conversora cujo acto de escrever ainda está no plano do devir, uma vez que não há inscrição, ainda. Mas há intenção de escrever, ou assim se propõe a representação ao observador.

Em *Qui scribit bis legit*, a mão conversora camuflada pela luva branca e os objectos figurados destacam-se no sem-fundo *indianthene*: sobre-expõem-se num contraste teatral ou pantomímico.

«L'œil, une main...

(...) Sa main – la pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait, pour ordonner, vivace, lavé, profond, aigu et hanté de certain noir, le chef-d'œuvre nouveau et français»¹⁵³.

Também as páginas são brancas, ou antes, estão «em branco» (Figuras 7 e 9). São representadas imaculadas, sem qualquer registo e constituem-se por uma espessa

¹⁵² A luva é um acessório obrigatório no manuseamento dos objectos artísticos, por exemplo, nos processos de montagem e deslocação das pinturas antes e depois da sua exibição. Por norma é branca para ser substituída quando se suja e assim evitar que os próprios objectos artísticos sejam danificados. O uso da luva torna in-tocáveis estes objectos, remetendo-os para o domínio do sagrado.

¹⁵³ «Um olho, uma mão... (...) A sua mão – a pressão sentida clara e disponível a enunciar o mistério de uma visão límpida que se mostra como escrita, que se organiza célere, pálida, profunda, aguda e assombrada por um certo negro, a nova obra-prima francesa» (tradução livremente minha). MALLARMÉ, S., «Édouard Manet», in *Quelques médallions et portraits en pied*, Œuvres complètes, Gallimard, Pléiade, 1945, p. 532-533.

camada de titânio, um pigmento opaco que satura até ao limite a superfície pictórica¹⁵⁴. O que se inscreve na página é a própria pintura (através do acto de pintar) onde a pena do copista se metamorfoseia no pincel do pintor, na extensão de um gesto – anónimo – que nada diz (ou escreve). A inscrição é duplamente substituída: a tinta pela pasta, o azul pelo branco, a transparência da leitura pela opacidade da pintura. Encena-se a expectativa, a tensão frustrada pela ausência de uma (qualquer) inscrição, fundada no silêncio: «a pintura retém a palavra».

Em *Poétique du Blanc*, Anne-Marie Christin começa por afirmar: «O branco é a cor de um enigma»¹⁵⁵ porque é simultaneamente vazio e cheio, dependendo do ponto de vista. É «vazio» como metáfora para o ecrã imaculado (vazio pela ausência) e «cheio» no tropo da iluminação (pleno de luz)¹⁵⁶.

«Sur la brillance, le prix accordé depuis toujours à ce qui brille, à l'éclat, au resplendissement, au scintillement – à ce qui éblouit, aveugle – donc à cette part de la lumière qui ne favorise pas la visibilité, mais l'obture. Cette part la plus lumineuse de la lumière qui n'éclaire rien – dont l'éclat très condensé atteint une intensité telle qu'il relègue toute autre chose dans la ténèbre»¹⁵⁷.

Branca é superfície que, do ponto de vista da física óptica, reflecte integralmente a luz que lhe chega e, por isso, «vazio» e «cheio» são categorias puras de aparência.

Neste contexto, o termo «branco» identifica uma cor. A cor é a codificação de um estímulo provocado pela acção da luz no órgão da visão humano (formado por dois olhos, receptivos e sensíveis à luz, e pelo cérebro, decodificador da informação veiculada pela luz). Se a luz se determina e caracteriza numa relação entre refacção e reflexão, então a cor é a manifestação de cada uma das faixas de frequência em que o

¹⁵⁴ Em termos técnicos, este pigmento aplicado em camadas pastosas, como acontece nestes casos, impede uma repintura, quer dizer, a sobreposição de outros pigmentos, justamente porque vai interferir neles depois da secagem abrindo fissuras nessa outra camada de tinta.

¹⁵⁵ CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Bélgica, Librairie Philosophique J.VRIN, col. Essais d'art et de philosophie, (1ª ed., 2000), 2009, p. 7.

¹⁵⁶ «A iluminação como tropo tem antecedentes antiquíssimos nomeadamente no pensamento hebraico : «A sabedoria é um sopro do poder divino, uma efusão pura da glória do Todo-poderoso, (...) é reflexo da luz eterna, um espelhamento marcado com a actividade de Deus, uma imagem da sua excelência» (tradução livremente minha). *Sg.*, VII, 22-26.

¹⁵⁷ «O brilho e o que brilha é sempre precioso, a luminosidade, o esplendor, a cintilação – fascinam e cegam –; o brilho é aquela parte da luz que não favorece a visibilidade, obtura-a. É a parte mais luminosa da luz onde nada está iluminado; onde a luz se condensa numa tal intensidade que relega tudo o resto para a escuridão» (tradução livremente minha). PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture, Masque et Miroir...*, op. cit., p. 135.

feixe luminoso se refracta. Quando a luz é totalmente reflectida, quando não consegue atravessar uma superfície e o feixe luminoso é devolvido inteiramente, o sistema visual é estimulado com o branco. Neste sentido, o branco é consequente da total impenetrabilidade da luz na superfície. Qualquer outra cor implica um trânsito na superfície: um atravessamento (ou absorção) de uma parcela da luz (as variantes cromáticas dependem da proporção entre absorção e reflexão luminosa). O negro é a sensação cromática produzida no limite da absorção, quando o feixe luminoso não se reflecte. O negro, como ausência de qualquer reflexão luminosa, e o branco, como reflexão integral da luz, estão nos limites opostos do comportamento da luz na superfície. Ao escolher um pigmento branco (titânio, prata, lítio), escolhe-se a cor da máxima reflexão, a cor do brilho. (Independentemente das metáforas e das suas implicações psicológicas.)

As experiências sobre a cor, ao nível da percepção visual, garantem que o máximo contraste é conseguido com o negro sobre o amarelo primário e, assim, a máxima legibilidade de uma página impressa implicaria tingi-la de amarelo e inscrevê-la de negro. Contudo, por várias e distintas razões, a página branca impõe-se sobre a página amarela e com ela a sensibilidade ao branco.

«Car la page, ici, est fondatrice, non seulement parce que c'est sur elle que repose la création du poète mais parce que le *don du texte* passe également d'abord par son approche»¹⁵⁸.

Tal como o papel, também o suporte pictórico é convencionalmente branco, o que tem implicações na própria reverberação cromática da representação pintada. O branco da tela (na pintura sobre tela), da madeira (no retábulo) ou da parede (no fresco) garante a máxima intensidade de reflexão dos pigmentos, mesmo quando a primeira acção sobre o suporte é a aplicação de um primário (independentemente da sua cor) que cobre a superfície totalmente¹⁵⁹. Porque o espectro cromático é gerado na relação luminosa,

¹⁵⁸ «A página, aqui, é fundadora, não somente porque nela repousa a criação do poeta, mas porque a aproximação do poeta torna perceptível o *dom do texto*» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 214. Embora no seu texto a autora se debruce sobre a obra de Mallarmé, *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, a sua afirmação é validada também no contexto desta pintura.

¹⁵⁹ A aplicação de uma mesma cor sobre toda a superfície a pintar é uma técnica que joga, justamente, com as propriedades de reflexão dessa cor aplicada, que atravessa várias camadas de tinta seguintes. Nomeadamente, consoante o tema ou género pictórico, esse primário pode ser especificado (azul para as

entre reflexão e absorção, para todos os pigmentos cuja cor resulta de uma reflexão maior do que uma absorção (ou seja, que são pouco absorvidos e muito reflectidos), a superfície branca subjacente maximiza-os. Para os pigmentos que resultam de uma relação inversa (mais absorvidos do que reflectidos) dá-se uma perda, na medida em que a qualidade reflectora do branco da base os trespassa e, em vez de os obscurecer, ilumina-os.

A técnica da pintura a óleo faz-se por sobreposição de camadas de tinta. Justamente, sempre que se sobrepõem dá-se um ganho em espessura do *medium*, relativamente ao fundo: a camada superior distancia-se e opacifica-se (gradualmente). Se este espessamento se constrói com o mesmo pigmento, a cor intensifica-se pela concentração do pigmento constituinte.

Os pigmentos claros têm características espaciais distintas dos escuros que são manifestas no espaço pictórico e relativamente ao observador. Os claros são percebidos mais à frente constituindo o primeiro plano pictórico da composição, visto como o mais perto do observador; por contraste, os escuros afastam-se em direcção aos planos do fundo. A sensação de profundidade ocular manifesta-se também pela transparência do pigmento, como acontece no fundo de todas as pinturas do políptico *Qui scribit, bis legit* pela aplicação do azul *indianthene*.

Se a espessura de tinta se constrói pela sobreposição de diferentes pigmentos, obtém-se uma «contaminação» pois o *medium* oleoso tende a fundi-los (a misturá-los). Todas as camadas reverberam na camada final (de superfície) por isso o pigmento último aplicado perde alguma da sua pureza reflexiva. A solução técnica que garante a máxima qualidade reflexiva aos pigmentos, está em manter a mesma cor em cada área da superfície pictórica (condição que torna o desenho estrutural da composição determinante na coloração) porque também o branco do suporte, não sendo transparente, transparece nas outras cores, afecta-as.

paisagens marinhas, ocre para o nu, por exemplo). Esta técnica desenvolveu-se especialmente na pintura a óleo onde as características do médium garantem uma fusão das cores (mínima, mas presente).



Figura 9. Ema M, *Qui scribit, bis legit: Momento antes*, 2010, óleo s/tela, 38x55cm

Qui scribit, bis legit: Momento antes (Figura 9) faz referência à escrita pela encenação do gesto de escrever. Como numa pantomima, o escritor resume-se à visibilidade luminosa e branca de duas mãos anónimas que vêm acentuar expressivamente a linguagem dos gestos do escritor. Nesta pintura a inscrição está ausente; o que se mostra é a intenção de escrever usando um utensílio arcaico e próprio ao exercício. A pena cinzenta toma a sua cor no intervalo entre o escuro e o luminoso, entre o *indianthene* transparente e profundo que cobre o último plano e o branco opaco e pastoso das mãos enlucadas ou das páginas do livro aberto em primeiro plano. A pena – único sinal de que há uma intenção de escrever e nele, uma tensão – é utensílio de mediação, extensão da mão do escritor, representada com uma cor que se forja «no meio» desse amplo espectro cromático e pela fusão matérica (na mistura) de dois pigmentos com características opostas (transparente/opaco, líquido/pastoso, escuro/claro). A pena representa a escrita que há de vir, a escrita ainda em potência ou como *natura naturans*. Ela é o signo representado que garante transparência à interpretação desta pintura.

«L'apparence créatrice, pour Mallarmé, c'est celle de la page, la page blanche annonciatrice de mots, si toutefois le poète sait suffisamment se taire pour l'observer. Devin profane, il guette, de la parole humaine surgie en constellations noires dans l'écrit, sa propre illumination, lecteur de soi comme le serait tout autre

que lui devant son texte : ‘Tu remarques, on n’écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l’alphabet des astres, seul, ainsi s’indique, ébauché ou interrompu ; l’homme poursuit noir sur blanc»¹⁶⁰.

A figura obscurecida é sem rosto e sem corpo, desaparece na escuridão da tinta que cobre o espaço pictórico, na sombra da representação, aparentemente sem fundo. Este sem-fundo é a cor da tinta que cobre o último plano, o azul *indianthene* onde a figura se afunda. Ligeiramente mais avermelhado do que o azul ultramarino, *indianthene* é um pigmento cuja transparência (característica), anulada por sucessivas aplicações, camada fina sobre camada fina (técnica de velaturas), vai ser percebida como uma opacidade em profundidade (no sentido óptico do termo). Na selecção desta cor está uma intenção evocativa: a tinta-permanente permanece, primeiramente distribuída em tinteiros e/ou cartuchos próprios para canetas de aparo e depois popularizada pelas esferográficas como a cor da caligrafia, por excelência. A figura afunda-se (afoga-se) na tinta que escreve, dilui-se, metaforicamente, na inscrição, para transparecer, para se dar a ver através do seu gesto inscriptivo (ou numa escrita que há de vir)¹⁶¹.

A História da pintura pode pensar-se pela distinção entre duas opções conceptuais/formais sobre o suporte pictórico, tese de Pontévia que identifica: uma, que persegue a sombra e a outra que procura o vazio¹⁶². A pintura que procede do vazio faz a exaltação do fundo branco, da virgindade do suporte quando ainda por pintar; a pintura que persegue a sombra resulta do apagamento do fundo com tinta, num exercício de camuflagem. *Qui scrit, bis legit* resulta tecnicamente da primeira e convoca a segunda.

¹⁶⁰ «A aparência da criatividade é, para Mallarmé, aquela da página branca anunciadora de palavras, e onde, a mesmo tempo, o poeta observa o silêncio. Profano adivinhar, o silêncio advém das palavras humanas, nas constelações negras da escrita que são a sua iluminação própria; este silêncio é diferente daquele que antecede o texto. ‘Repararás que, luminosamente sobre o campo obscuro, esse não-escrito é como um solitário alfabeto de astros, indicado no traço ou na interrupção do traço: o homem persegue o negro sobre o branco» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 255.

¹⁶¹ Recordo, num exercício de livre associação, que Mallarmé aponta para um outro apagamento, o do sujeito : «A obra pura implica o desaparecimento do locutor, do poeta, que dá a iniciativa às palavras, presas à sua inegável mobilidade; elas iluminam-se com reflexos recíprocos como um fogo virtual arrastado pelas pedras, substituindo a respiração perceptível, o antiquíssimo sopro lírico da direcção personalizada e entusiasta da frase» MALLARMÉ, Stéphane, «*Crise de vers*», in *Igitur, Divagations, Un coup de Dés*, Paris, Poésie / Gallimard, 1976, pp. 248-249.

¹⁶² Remeto para PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture, Masque et Miroir...*, op. cit.

A tradição da sombra encontra-se na Europa, veiculada pela técnica do *chiaroscuro* da pintura barroca. O apagamento do fundo pelo seu total preenchimento de tinta é a característica fundamental deste processo onde a figuração propriamente figurativa se representa como um trazer à luz o que se esconde na sombra e, neste movimento, torna visível o que sempre esteve oculto. Nesta tradição, a frase acutilante de Paul Klee «a pintura dá a ver o que é para ver»¹⁶³ indica que, ao contrário do que parece (porque as figuras estão como que envolvidas num manto negro, denso e opaco), é a sombra sugerida pela representação que as faz aparecer. Em *Qui scrit, bis legit* a qualidade transparente do pigmento aplicado no último plano (o azul *indianthene*) determina a sensação de profundidade. Os planos de fundo de Rembrandt são um exemplo paradigmático desta profundidade conseguida pela sobreposição de finas camadas de castanho (Figura 10). Ou ainda, a representação de Caravaggio, que abandona a técnica do claro-escuro e do *sfumato* para focar as personagens e iluminando-os totalmente.



Figura 10. Rembrandt Van Rijn (c.1606-1669), **Dois Homens a conversar (S. Pedro e S. Paulo)**, 1628, óleo s/madeira, 72.3x59.5cm, National Gallery of Victória. Melbourne.

À sensação de profundidade alia-se a ilusão de amplitude espacial. A representação de uma sombra profunda é sempre consequência do uso de um pigmento escuro (resultado de grande absorção e pouca reflexão) cuja transparência (anulada com as sucessivas camadas sobrepostas) permite uma reverberação particular da luz: garante

¹⁶³ LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, pp. 14-15. O autor cita Klee a partir de uma nota de Georg Muche (*Paul Klee*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30 Junho, 1956).

uma sensação de infinitamente distante que advém do fundo branco da superfície pictórica, oculto sob a tinta.

Por sua vez, a indefinição do contorno (imprescindível) do desenho posiciona cada figura representada (contornada) no espaço entre a total obscuridade (a sombra) e a absoluta luminosidade, ou seja, as figuras estão entre a luz e a sombra e, na análise destas é possível encontrar o ponto de luz que define o lugar da sombra. As figuras atravessam parcialmente a cortina de pigmento que cobre o fundo, como se saíssem para cá, em direcção ao observador. Revelam-se, mostram-se na claridade, dão-se a ver à luz (Figura 11). Avancam na direcção do observador (que está fora da pintura), iludem que a própria representação pictórica se ilumina pelo exterior.



Figura 11. Pere Borrell del Caso (1835-1910), **Escapando de la Crítica**, 1874, óleo s/tela, 76x63cm, colecção do Banco de Espanha, Madrid.

A definição da posição da sombra é estruturante e estrutural na composição pictórica e advém de um pressuposto: a localização da fonte de luz num ponto específico (dentro da representação ou fora dela) e a sua direcção. São três as posições possíveis para este ponto de luz, a saber: dentro da representação, para lá dela e para cá, ou seja, do lado do observador. Quando a fonte de luz está patente na própria

representação, e se faz representar como pintura, o lugar (e as figuras) representadas ilumina-se por dentro (não se trata de um pressentimento, como acontece com a profundidade da sombra). É o que ocorre na representação da chama da vela nas pinturas de George La Tour (Figura 12). A representação, uma sombra a cobrir o fundo é associada ao contorno indefinido das figuras que, assim, são simultaneamente resgatadas, aprisionadas, engolidas e, por compensação, devolvidas, remetidas à sua visibilidade – o que comporta um prazer para o observador: o prazer de as ver, de as distinguir. Assim, a pintura que vem da sombra pode caracterizar-se pela representação desta sombra: a partir da sua inclinação e sentido (esquerda, direita, em direcção ao fundo ou ao observador), pela dimensão da sua extensão relativamente ao objecto que a produz como reacção a uma fonte de luz. Através da sombra depreende-se que há uma luz que a origina, patente nas reacções de superfície das figuras representadas. Mas a luz raramente se representa em pintura; o que se representa é a reacção das figuras à luz.



Figura 12. Georges de La Tour (1593-1652), **Madalena Penitente** ou **Madalena das duas velas**, óleo s/ tela, 133.4x102.2cm, The Metropolitan Museum Of Art, Nova Iorque. (Doador por Mr. e Mrs. Charles Wrightsman em 1978).

Nas vistas panorâmicas, a representação da luz no plano do fundo da representação produz uma ampliação da ilusão, ao estender em profundidade a própria representação. São as figuras em primeiro plano que se obscurecem, num contraste com a luminosidade que chega do plano de fundo (Figura 13) como se estivesse para lá da representação, depois do plano do fundo, na direcção do infinitamente longe.



Figura 13. Simon Denis (1755-1813), *The sunset in the Roman campagna*, 1800, óleo s/papel, 18.2 x 26.2cm, The National Gallery, Londres.

Alguns termos técnicos específicos para nomear a relação claro-escuro vêm da técnica fotográfica. Por exemplo, «alto-contraste» indica escassez de tons intermédios entre o negro e o branco pelo seu contraste superlativo. As pinturas de *Qui scrit, bis legit* conceptualizam esta definição. Outro termo é «sobre-exposição» e aplica-se quando a violência do brilho encadeia induzindo uma cegueira (temporária). Então a luz separa-se daquilo que ilumina. Na violência deste brilho, que é a própria possibilidade do visível, suspende-se a visibilidade, como se o brilho, a claridade, revelasse ao olho a sua parte que nada ilumina, ou seja, que se revelasse¹⁶⁴. É neste contexto que a página e o livro aberto (Figura 7 e Figura 9) se representam.

A pintura que procede da sombra pode também ser pensada dentro do jogo cúmplice (rigorosamente solidário) entre ocultação e desocultação: a sombra representada permite reter, mascarar as constituintes irredutíveis da pintura (a tinta, a pincelada, o pigmento), ao mesmo tempo que ostenta, capta a luz pela sua re-apresentação. Porque o que não se vê está em sombra ou sobre-exposto, as figuras estão na obscuridade (apagadas pelo azul *indianthene*) ou escondidas pelo brilho superlativo da luz (no branco das páginas), através de uma representação que maximiza a intensidade luminosa para ofuscar o sistema perceptivo visual, por excesso: em vez de iluminar a inscrição, a luz apaga-a com uma claridade cegante. O brilho representado

¹⁶⁴ Conforme a análise de Lacoue-Labarthe no seu *Preface a PONTÉVIA*, Jean-Marie, *La peinture, masque et miroir ...op. cit.*, p. XIII (o autor cita GENÊT, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, p. 48), e p. 28 do texto de Pontévia.

com o branco (titânio) dá a ver o fenómeno cegante. Neste caso, o que se vê é a própria luz (e não o seu efeito sobre os objectos)¹⁶⁵.

As páginas brancas de *Qui scribit, bis legit* convocam o efeito de reflexão máxima da luz e, com ele a cegueira inibidora que impede a leitura da inscrição (pressentida). A metáfora da iluminação é consequência deste enleio. Se há algum sentido latente e conotado com a luz, com os livros, com a leitura e a escrita, esse sentido é de carácter alegórico: evoca o conhecimento humano e, com ele, os meios de circulação desse conhecimento. O termo «Iluminismo» – que os historiadores (na História Europeia) escolheram para classificar o século XVIII pela relevância da ciência ou do saber científico no contributo no conhecimento humano – é indicativo deste tropo em direcção à luz: época «das luzes» significa, em termos metafóricos, o tempo do conhecimento (científico)¹⁶⁶.

«*Qui scribit, bis legit*», tomada como expressão titular genérica, agrupa seis pinturas e, paralelamente, convoca o exercício da escrita e o da pintura numa relação interdependente: se, «quem escreve lê duas vezes», então «quem pinta vê duas vezes». Justificadamente, a representação mimética exige uma acuidade na observação e na transposição do que é observado para a pintura: conservação (que significa «tomar conta de» no sentido de manter inteiro, íntegro) e precaução participam na percepção consciente (*custodire*). «*Contemplari*», termo latino que quer dizer observar intimamente, é um exercício de atenção. Prestar atenção significa, originalmente,

¹⁶⁵ Luz e sombra aliam-se na e pela pintura, em três jogos: o jogo entre esconder e mostrar, que estrutura a produção pictural, o jogo erótico entre ocultar e exhibir, que sustenta a lógica do desejo existente entre o observador (*voyeur*) e a pintura, o jogo da manifestação da verdade estruturado num oscilar fugaz entre manter em segredo e pôr em evidência (em dar a ver). Esta síntese estrutural é feita por Lacoue-Labarthe no seu prefácio a PONTÉVIA, J.-M., *La Peinture, Masque et Miroir*, op. cit., p. XIII. O jogo de manifestação da verdade problematizado numa relação com a pintura é colocado n *República* de Platão. Depois de Platão, com Heidegger e Hegel a questão apresenta o seu reverso e é colocada como modo do acontecimento (do aparecer) da verdade, ou seja, como modo de revelação do verdadeiro. Este revés mascara, segundo Lacoue-Labarthe, a verdadeira dificuldade: se a linguagem da arte é essencialmente a do desejo (o jogo esconder/mostrar, ocultar/exibir), é de uma outra linguagem que se trata, na qual falta descobrir a estrutura (conforme pp. XV-XIV).

¹⁶⁶ «Saber absoluto» é uma expressão consagrada por Hegel e com referência ao mesmo período: o iluminismo, ao qual se associa o saber absoluto, é preparado desde o Renascimento. Isto implicou um percurso em termos de alteração do pensamento: depois do homem se substituir a um Deus onnipresente, omnisciente e onnipotente, posiciona-se «no centro de todas as coisas» como medida absoluta. Segue-se a racionalização humana até ao extremo de uma sistematização científica do mundo, onde a ciência é tomada como legitimação última a partir de um método de estudo e avaliação (o método científico). Mas o tropo da luz tem uma convocação arcaica latente: a das estrelas do céu na origem das disciplinas do espaço (geometria) e do raciocínio numérico (a matemática).

reflectir e meditar. «A atenção é a arte de viver completamente o momento»¹⁶⁷ e a vigiar as acções do pintor está a atenção, o cuidado e a vigilância. A execução destas pinturas (que mimam o real) desafia as competências de minúcia pictórica, uma capacidade de observação e de análise que estimula a inteligência. Relevam o enquadramento de um *momento* concentrado, como numa natureza-morta, não reflectem necessariamente sobre a noção de *objectos imóveis* mas sim de «*objectos parados num instante*» ou «*vida parada num instante*»¹⁶⁸. A suspensão do instante é inevitável à natureza pictórica mas é, igualmente, mecanismo de distanciação imprescindível.

A metodologia representacional destas pinturas é drástica, na medida em que exclui o prescindível para insistir no gesto do escritor/leitor, ou antes, na representação da expectativa aberta com esse gesto. A escrita transfigura-se na sua passagem a pintura. É o assunto (por ausência) que faz de *Qui scribit, bis legit* um espaço alegórico de representação abrindo a possibilidade de espelhamento, de reflexão em abismo. Justamente, há uma encenação *en abyme*, pela repetição do mote em diferentes escalas nas várias pinturas. Os próprios objectos que figuram são:

«(...) objectos coleccionáveis de eloquente presença [que] espelham (como uma assinatura, uma marca) o indivíduo que se pensa»¹⁶⁹.

Qui scribit, bis legit torna patente a dissemelhanças: uma, implícita na repetição de uma imagética da escrita tematizada nas suas seis pinturas; outra, entre a escrita como registo da oralidade; outra ainda, entre a oralidade que advém de um registo e este (aqui de ordem pictórica) – embora a voz em *Qui scribit, bis legit* seja a do silêncio: a pintura retém a palavra porque a suspende na expectativa.

¹⁶⁷ GRÜN, *op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁸ CALABRESE, Omar, *Como se lê uma obra de arte*, trad. António Maia Rocha, Lisboa, Presença, 1986, pág. 25.

¹⁶⁹ PRIETO, P. Margarida, «*A solidão essencial*», in *Arte & Melancolia*, coord., Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo, Lisboa, co-edição Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, col. Temas e perspectivas 3, 2011. Remete-se especificamente para as pp. 421-423.

CAPÍTULO VI

SANTA CECÍLIA ou A PROPÓSITO DA MÚSICA



Figura 1. Ema M, **Santa Cecília ou A propósito da música**, (a partir de «Santa Cecilia» de Domenico Zampieri), 2012, óleo s/ tela, 175x140cm.

A instalação de **Santa Cecília ou A propósito da Música** estabelece posições e distanciamentos entre as suas sete partes constituintes de modo a sublinhar relações de semelhança (representacional) que garantem uma visão de conjunto. A colocação esquemática das figuras em cada uma das pinturas (a composição ou esquema da representação) e, sobretudo, a posição relativa das pinturas em instalação induzem um ritmo na visualização, na fruição – um ritmo que é ao mesmo tempo um percurso do olhar. Delineia-se um sistema de ressonância pelo eco visual tematizado no *Leitmotiv*, pela gaguez pictórica conceptualizada na *mise en abyme*, pela repetição do figural (onde o reconhecimento é progressivo)¹⁷⁰. Na aplicação homogênea do mesmo pigmento que cobre o plano de fundo de pinturas do políptico repete-se a cor: a uniformidade desta solução contribui para a sensação visual de um cenário comum. Também a aureola que envolve o gesto do anjo na pintura central é duplicada em momentos autónomos, numa metonímia visual: ora faz enfoque no gesto indicativo do mensageiro, isolando-o (em *mise en abyme*) no tondo, ora faz enfoque no ouvido receptor, isolando-o na pintura elíptica. Pela fragmentação estrutural do políptico, os pormenores repetidos da representação ganham protagonismo, como uma anáfora visual.



Figura 2. Ema M, **Santa Cecília ou A propósito da música**, (a partir de «**Santa Cecília**» de Domenico Zampieri), 2012, óleo s/ tela, 60x73cm.

¹⁷⁰ É criada uma reciprocidade de relações entre as partes deste políptico, num diálogo *en abyme*. Cada parte que se representa *en abyme* é uma obra gêmea (participa do mesmo código genético), pois existe, no mínimo, uma parte da obra «enquadradora» que é transposta para o seu interior. O desdobramento imagético propicia a ilusão de profundidade, de estar vertiginosamente em abismo.



Figura 3. Ema M, **Santa Cecília ou A propósito da música** (A partir de «Santa Cecília» de Domenico Zampieri), 2012, 108x61cm, óleo s/ tela.

Neste capítulo, a inscrição pintada dentro da pintura convoca diferentes sonoridades (a fala, o canto, a música); convoca igualmente instrumentos de captação do som (das páginas soltas aos livros, do disco vinil ao fonógrafo que o decifra).

As sete pinturas fazem apelo a ciclos de envios e reenvios de mensagens, de composições musicais, da proferição. Na pintura, o texto inscreve-se a tinta mas o desafio para o pintor está no modo como esta inscrição remete para oralidade, para a entoação, para o sopro, para a mensagem divina, para a oração, para o canto. A repetição inscriteva faz-se pelo re-escrever de um mesmo texto (*Gloria in excelsis Deum*) representando-o em diferentes idiomas no tecido das fitas e páginas soltas ou gravado na madeira da mesa. Este texto conjuga-se com e dentro da figuração, contextualiza a pintura e permite convocar uma imagética específica, que afecta o significado da pintura.

A instalação **Santa Cecília ou A propósito da Música** põe em articulação as suas sete pinturas por afinidade, aproximando os fragmentos citados, as suas repetições (e as suas metamorfoses). Um sentido anafórico, de gaguez visual, é conceptualizado *en abyme* e põe ênfase nos vários arquivos sonoros (propriamente linguísticos e musicais) pelo desdobrar da voz nesses vários registos: da fala ao canto, da mensagem divina à oração que lhe responde, do inaudível ao audível. A capacidade plástica de migração do

signo figural é produtora de sentidos, ao fazer da repetição (dentro de cada pintura e/ou deslocada para outras) a sua matéria-prima. O exercício de repetição é aplicado à figuração, ao texto, aos conteúdos (do texto e da figuração) e, ainda, no modo como se pinta, ou seja, na *tekhnê*. Mas, na evocação da escrita fonética dos registos musical e textual, dá-se não uma repetição do sentido mas a sua transformação, porque os mesmos elementos (quer sejam figurais quer sejam textuais) têm funções distintas de pintura para pintura. Também a *mise en abyme* se conceptualiza na transformação: porque se dá uma repetição de evocações em abismo.



Figura 5. Ema M, **Santa Cecília ou A propósito da música** (a partir de **A voz do Dono** de Francis James Barraud), 2012, óleo s/ tela, 80x100cm.

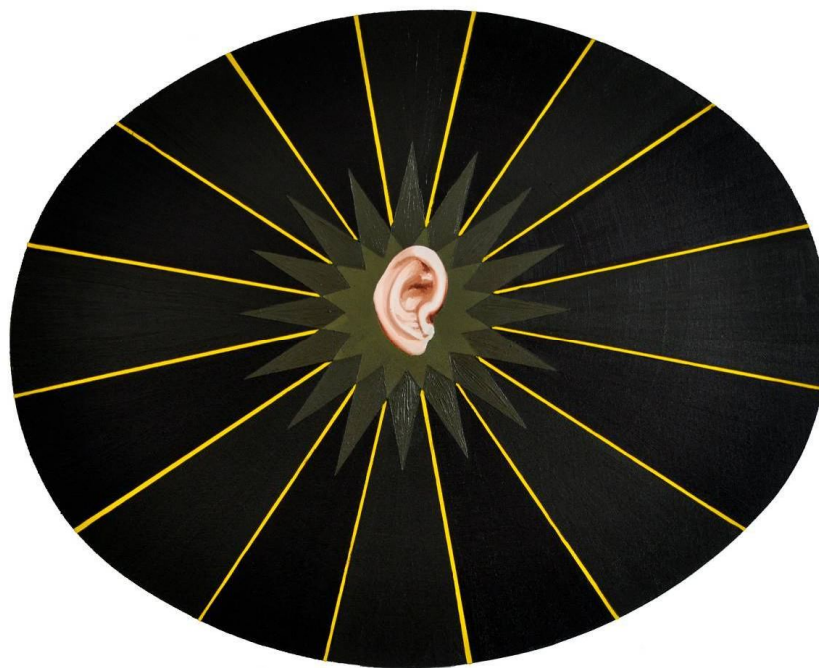


Figura 6. Ema M, **Santa Cecília ou A propósito da música**, 2012, óleo s/ tela, Ø50xØ40cm.

A escrita linear (temporal) desenvolve-se num grafismo (espacial) com quatro configurações distintas dentro da pintura central (Figura 1): inscrita na filacteria¹⁷¹ e nas páginas do livro, gravada na mesa e no sopro da figura feminina. Uma filacteria jaculatória vermelha ilude uma agitação no espaço ao mesmo tempo que serve de suporte à inscrição. A linearidade formal desta fita pintada sublinha uma adequação (formal) entre o seu formato e a linearidade da escrita; ela é uma linha pintada onde se inscreve, a dourado, uma frase, ou melhor, uma oração. As convenções que regulam a linguagem escrita estão só aparentemente mantidas: o grafismo, ao mesmo tempo que colabora no movimento da filacteria, vai inverter-se, no avesso, para sugerir a transparência do tecido, uma transparência que é resultado da luz emanada pelo serafim que segura a fita: um serafim luminoso. Enunciado (oração) e figuras de enunciação (filacteria e serafim) são como uma mesma identidade que conjuga a presença e a emanção da presença. Dois gestos: a mão direita segura a palavra; a esquerda,

¹⁷¹ «Filacteria» é o termo que nomeia as estreitas faixas que contém escritos de origem bíblica e cujas extremidades se enrolam como pergaminhos. A sua etimologia vem do termo grego *phúlaktós*, adjectivo verbal de *phulásson* que significa guardar ou proteger. «Jaculatória» é a toda a oração breve pronunciada ou rezada mentalmente; muitas vezes numa única frase. Quando o termo é usado no masculino (jaculatório) indica a expressão com que a oração é dita, remetendo para um carácter súbito, inesperado e fervoroso (conforme *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003).

indicativa, aponta na direcção do som. A voz duplica-se para fazer circular uma mensagem no sentido de um destino: do ouvido (e da escuta).

«Thus the voice, the sound of words, is not only sound, nor must it too quickly be understood as meaning; it is to be placed in the always-open and always closed-again gap *between* sound and meaning. As sound, the voice will never be merely an ornament of speech, since it will never be merely sound. This margin, which is a schism of the voice between sound and meaning, always a schism, almost always sutured by the use of language in speech, nevertheless makes available to all the discourses on language and speech the immense field of reflection on the power of discourse and particularly of elocution and action, *lexis* and *hypocrisis*, in which the rules and the artifices of the first appear to be the genetic fulfilment of the ‘natural’ expressiveness of the second. Now it is this field of oratorical elocution and action that is meditated on, displaced, and transposed by painters, and especially by the discourse of and on painting»¹⁷².

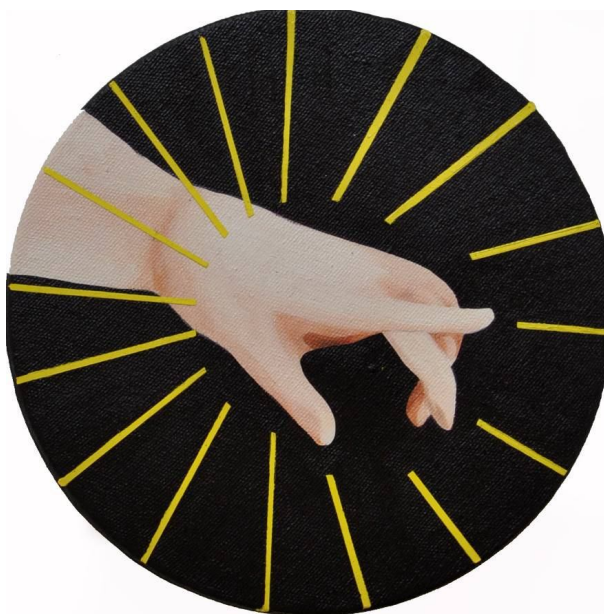


Figura 7. Ema M, **Santa Cecília ou A propósito da música**, 2012, óleo s/ tela, Ø26,3cm.

O gesto indicativo mostra quem é o destinatário, designa a quem se dirige a palavra, precisamente aponta para o órgão de percepção da voz: o ouvido da figura, em

¹⁷² «Assim, a voz, o som das palavras, não é apenas som, nem pode ser para que se possa entender rapidamente como significação; ela tem que estar posicionada entre o intervalo (ora aberto, ora fechado) entre o som e o significado. Como som, a voz nunca será um ornamento do discurso pois nunca será meramente som. Esta margem que é uma fissura entre som e significado, sempre fissura, quase sempre saturada no uso discursivo da linguagem (na fala); ainda assim, põe à disposição de todos os discursos da linguagem e da fala o imenso campo de reflexão sobre o poder do discurso e, particularmente, da elocução e da acção – *lexis* e *hipocrisis* – onde as regras e os artificios da primeira parecem ser a fundação genética da ‘natural’ expressividade da segunda. É sobre este campo da elocução e da acção (da oralidade) que se medita, transposto e reposicionado pelos pintores e, especialmente, pelo discurso da e sobre a pintura» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, op. cit., p. 347.

vez da figura propriamente. Santa Cecília distingue-se pelo seu órgão perceptivo: a sua audição é do inaudível. Distingue-se também pela boca aberta na direcção da qual se representa uma oração.

«(...) summon up all the mouths in painting, mouths wide open on a scream, all the mouths murmuring or whispering in inaudible voices into someone's ears, but by the very token, trying to accede to the virtually *visibilia*, by the play of gaps and intervals, the play of the syncope of invisibility that sometimes traverse a painting»¹⁷³.

Mas, em vez desta oração se representar como se acabasse de ser proferida, ou seja, da direita para a esquerda («*sitatnulou eanob subinimoh xap arret ni*») fazendo da figura feminina a principal figura de enunciação desta pintura, ao contrário, a frase dá-se à leitura pela sua inscrição convencional, envolvendo o observador na pintura, fazendo-o orar numa reacção que o faz espelho dessa figura enunciante: no preciso momento em que lê a oração, o observador coincide com a figura de enunciação.

Por seu lado, como uma figura que faz um convite, também o serafim convida o observador, oferecendo-lhe com um olhar directo e um gesto indicativo uma oração escrita, um som e uma cena.

«(...) the angel (...) in which the divine voice is represented as coming into the human writing – the writing already inscribed in the Bible or the Gospels – that it inspires. The transposition is conveyed both by the arrangement of the figures and by the shadow of the voice-bearing messenger»¹⁷⁴.

Neste jogo entre olhares e gestos indicativos, entre mostrar e dar a ver, o «e» de enunciado reclama o «e» de anunciado. Por definição, a mensagem (divina) faz um trânsito entre dois espaços, o profano e o sagrado, o invisível/inaudível e visível/audível. Ao mesmo tempo que o olhar do serafim se dirige ao observador, o seu gesto aponta noutra direcção, desvia-se para sublinhar esta récita como a de uma

¹⁷³ «(...) reunir todas as bocas pintadas; bocas bem abertas pelo grito, todas as que murmuram ou segredam numa voz inaudível ao ouvido de alguém, e como testemunhos tentam aceder à virtual *visibilia*, jogando com o intervalo e a brecha, jogando com as síncope da invisibilidade que, às vezes, atravessam a pintura» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 347.

¹⁷⁴ «(...) o anjo (...) representa a voz divina que chega aos homens como escrita inspirada - a escrita já inscrita na Bíblia ou nos Evangelhos – (a voz que os inspirou). Esta transposição é transmitida tanto pelo arranjo das figuras como pelo assombrar daquele que é portador da voz, do mensageiro» (tradução livremente minha). *Idem*.

anunciação que transforma todo o espaço da representação em espaço sagrado (relativamente ao espaço de fruição, que é o do observador).

O gesto autoral (pictórico) de tomar (ou recuperar) a figura de Santa Cecília como modelo, permite repensar qual o interesse desta representação hoje. A actualização torna pensável o que na narrativa de Santa Cecília ainda não foi visto: a metáfora da respiração, representada pela inscrição de uma voz que inspira e outra que expira, é essencial nesta figuração. A acção de falar (ou de cantar) faz-se durante expiração, ou seja, é a *saída* de ar que sustenta a produção audível de som, a voz. Para expirar é necessário inspirar, e vice-versa (o aparelho respiratório funciona pelo conflito de pressões atmosféricas). Mas a inspiração é de ordem não vocal, e a partir dela impõe-se a metáfora: a *entrada* de ar no organismo é uma acção receptiva: se o corpo que expira é emissor, o corpo que inspira é receptor. Santa Cecília é a figura de um corpo que recebe e emite «quase» simultaneamente – a sua boca semiaberta é representada semiaberta, como evocação desse meio-termo entre emissão e recepção, entre inspiração e expiração. «Quase» porque esta pintura se dá ao olhar como duplo estímulo visual e sinestésico: é para a ver, para ler mas também é para ouvir porque são muitas as vozes que falam através dela.

«In the margins of the voice, then, we encounter all these musical, vocal, linguistic bodies whose signs are visually representable and in which the voice has the potential to realize itself by specifying itself: the signs await only the gazes that will rest on them in order for the voice they manifest to awaken virtually – and perhaps to be heard»¹⁷⁵.

Para além da alegoria iconográfica, a composição desta pintura é fundamental na ordenação de acontecimentos: o que está à esquerda acontece primeiro (a anunciação do serafim) porque se lê antes do que está à direita, o sopro que acontece posteriormente e, depois ainda, a inscrição no livro. Baseando-se na direcção convencional do legível alfabético, a ordenação dos vários acontecimentos esquematiza a composição e, assim, instaura uma lógica narrativa semelhante à da própria história da escrita.

À esquerda, a inscrição frásica faz-se de acordo com o movimento de ondulação e contorção da filactera, num panejamento ondulante que se perderia gradualmente para

¹⁷⁵ «Nas margens da voz encontra-se todos estes corpos musicais, vocais, linguísticos, cujos signos são visualmente representáveis, e onde a voz tem o poder de se realizar, de se especificar; signos que aguardam o olhar que neles repousará para que a voz se manifeste, para que acorde virtualmente – e, talvez, para que seja ouvida» (tradução livremente minha). *Idem*. O autor acrescenta: «(...) a voz não é discurso e ainda assim não há discurso vivo sem voz – a relação é de substância e expressão».

um panejamento estendido na vertical (estático), se a récita pictórica não o congelasse no tempo. Suspendido o movimento nesta posição, o texto inscrito dá-se a ver como numa partitura musical de escrita polifónica. As letras fazem uma ressonância visivelmente vertical, à semelhança de um acorde onde a pluralidade dos sons em simultâneo é registada/inscrita por conjuntos de notas sobrepostas verticalmente, sobre as cinco linhas da pauta. A simultaneidade dos sons é transcrita pela verticalidade visual por aglomeração: a sensação auditiva de um acorde transcreve-se por um conjunto de círculos sobrepostos.



Figura 8. Anton Raphael Mengs (1728-1779), **Adoração dos pastores** (pormenor), 1770, 258x191cm, óleo sobre madeira, Museu do Prado, Madrid.
O anjo citado, um serafim, é o único que olha directamente para o espectador.



Figura 9. Domenico Zampieri, dito Domenichio (1581, Bolonha-1641, Nápoles), **Santa Cecília**, c.1620, óleo s/ tela, 159x117cm, Paris, Museu do Louvre.

Na filactera jaculatória, embora se obedeça a todas as regras de inscrição do texto, a ilusão do seu movimento (suspensão) substitui a sequencialidade horizontal pela simultaneidade vertical; o tecido translúcido dá a ver o reverso dos caracteres (que se invertem tanto num eixo vertical como num eixo horizontal) exibindo-os numa lógica especular e espacial como uma «marca d'água» – termo originalmente aplicado à folha

de papel para designar o desenho visível à transparência, que resulta das diferentes densidades e espessuras dessa folha: a inscrição (em *trompe-l'œil*) segue a lógica do movimento da filactera ao representar cada caractere do avesso, ao contrário, por trás, invertido, em escorço. De forma paradoxal, a legibilidade do texto fica garantida a partir desta transfiguração dos caracteres (em anamorfose) que dá coerência visual à figuração da filactera jaculatória.



Figura 10. Domenico Zampieri, dito Domenichino (1581-1641), **São João Evangelista**, c. 1624-1629, 259x199,4cm, óleo s/ tela, coleção particular.



Figura 11. Francis James Barraud (1856-1924), **His Master's voice**, 1899, óleo s/ tela. (uma das vinte versões). Esta pintura foi adquirida por Emile Berliner, inventor do gramofone, que a tornou marca registrada em 1899.

O esquema de posicionamento relacional das pinturas instaladas vai dar ênfase aos elementos figurados que se repetem e estilizam em pormenores, como se através de uma gaguez visual:

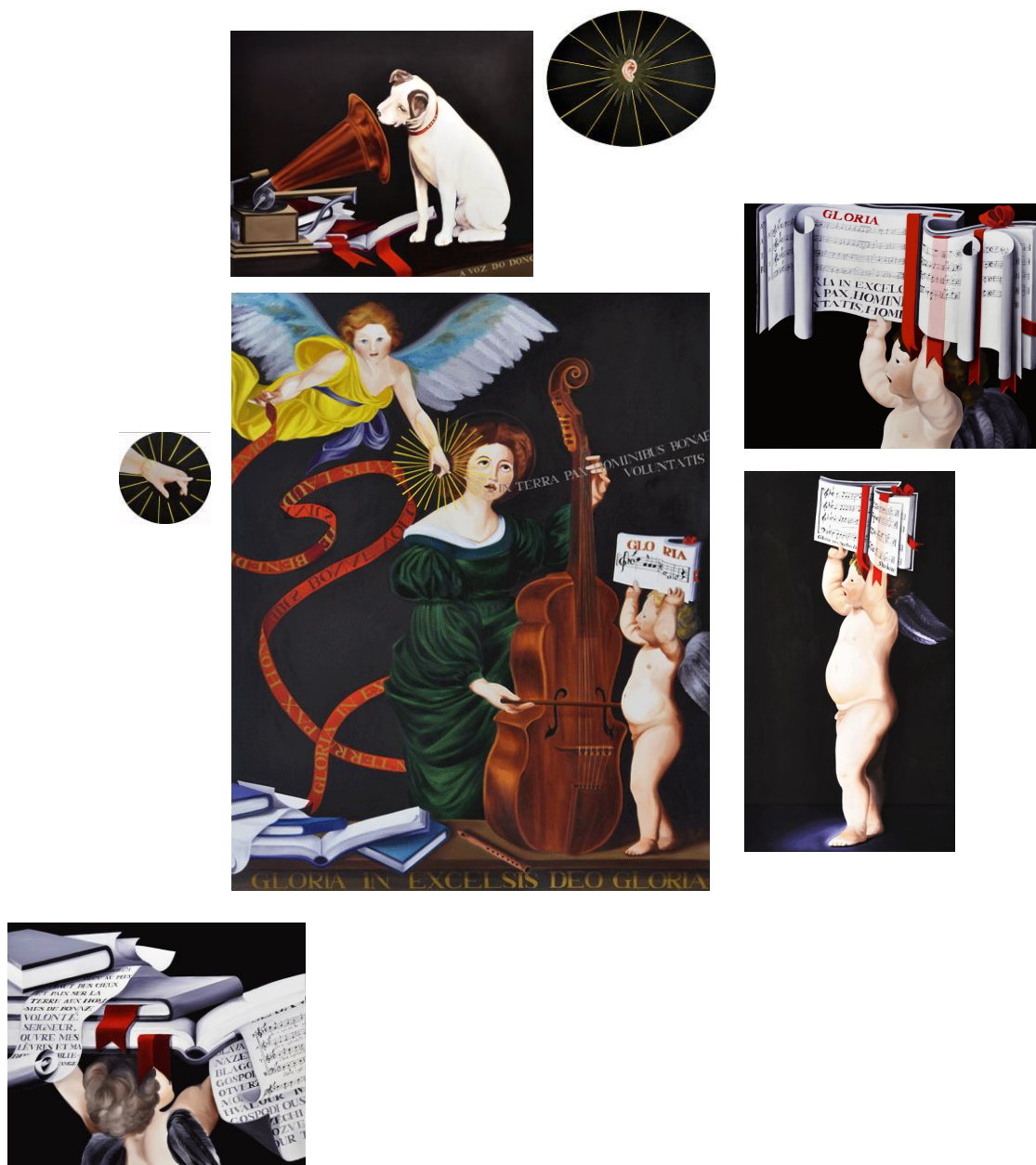


Figura 12. Esquema para instalar o políptico **Santa Cecília ou A propósito da música.**

Para sugerir a figura central (Santa Cecília) como sujeito de enunciação, o texto é representado directamente sobre o plano do fundo (à direita): a sugestão de sopro advém do vazio (da ausência de um qualquer suporte representado que sustente a inscrição pintada). O fundo-sombra envolve a inscrição que toma a sua posição na composição a partir da boca da figura. A oração¹⁷⁶ representa-se como emanação pura, sopro que paira no oco atmosférico. Este oco é tornado visual como um eco representacional: o sopro frásico repete a inscrição anunciativa da filacteria jaculatória, e neste movimento desloca-a novamente para a ordem dos enunciados¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Este texto é de ordem religiosa. Uma oração que é um hino e pertence à categoria dos textos privados a partir dos quais se podem compor outras melodias, tomando o Salmo Bíblico como modelo, a saber, Lucas 2:14 «Glória em as alturas a Deus, e na terra paz, [e] aos homens boa vontade» (tradução de João Ferreira Annes d'Almeida em *A Bíblia ilustrada*, vol. VI, Lisboa, Assírio e Alvim, 2007, p. 104). A sua actualização na língua original é Δόξα Σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς. Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία. Ὑμνοῦμέν σε, εὐλογοῦμέν σε, προσκυνοῦμέν σε, δοξολογοῦμέν σε, εὐχαριστοῦμέν σοι, διὰ τὴν μεγάλην σου δόξαν. Κύριε Βασιλεῦ, Ἐπουράνιε Θεέ, Πάτερ παντοκράτορ, Κύριε Υἱὲ μονογενές, Ἰησοῦ Χριστέ, καὶ Ἅγιον Πνεῦμα. Κύριε ὁ Θεός, ὁ ἀνὴρ τοῦ Θεοῦ, ὁ Υἱὸς τοῦ Πατρὸς, ὁ αἰὼν τὴν ἀμαρτίαν τοῦ κόσμου, ἔλεησον ἡμᾶς, ὁ αἰὼν τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου. Πρόσδεξαι τὴν δέησιν ἡμῶν, ὁ καθηήμενος ἐν δεξιᾷ τοῦ Πατρὸς, καὶ ἔλεησον ἡμᾶς. Ὅτι σὺ εἶ μόνος Ἅγιος, σὺ εἶ μόνος Κύριος, Ἰησοῦς Χριστός, εἰς δόξαν Θεοῦ Πατρὸς. Ἀμήν. Καθ' ἑκάστην ἡμέραν εὐλογῶ σε, καὶ ἀνέσω τὸ ὄνομά σου εἰς τὸν αἰῶνα καὶ εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος. Pode traduzir-se para o português como: Glória a Vós que nos mostraste a luz. Glória a Deus nas alturas e na terra paz, e boa vontade para todos os povos. Nós dirigimos as nossas preces a Vós, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos e agradecemos-vos a grande glória. Senhor, Rei, Deus do Paraíso, Pai todo-poderoso; Senhor, o teu único filho, Jesus Cristo, e o Espírito Santo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho do Pai que leva o pecado para fora do mundo, tem pena de nós, Tu que levas o pecado para fora do mundo. Recebe a nossa oração, Tu que te sentas junto à mão direita do Pai, e tem pena de nós. Porque só Tu és Santo, só tu és Senhor Jesus Cristo, para glória do Pai Deus. Assim seja. Cada dia nós Vos abençoamos, e rezamos o Vosso nome para sempre e em todos os tempos (tradução minha a partir da versão inglesa). A tradução latina do grego é atribuída a Hilary de Poitiers (c. 300-368). A sua actualização é «Glória in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili Unigenite, Iesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis; qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Iesu Christe, cum Sancto Spiritu: in gloria Dei Patris. Amen» e pode traduzir-se como: Glória a Deus nas alturas, e na terra paz ao povo de boa vontade. Nós Vos bem dizemos, nós Vos abençoamos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos, nós damos graças pela Vossa grande glória, Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pais todo-poderoso. Senhor Jesus Cristo, filho único, Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho do Pai, Tu que retiras o pecado do mundo, tende piedade de nós; Tu que retiras o pecado do mundo recebe as nossas orações. Tu que te sentas à direita do Pai, tem piedade de nós. Tu és sagrado, só Tu és Senhor, apenas Tu és o mais alto, Jesus Cristo, com o Espírito Santo na glória do Deus Pai. Assim seja (tradução livremente minha).

As duas fontes (grega e latina) atestam como o significado desta oração tem variações que advém e releva das particularidades dos idiomas para onde foi traduzida. (Sobre a tradução remete-se para os capítulos IX: *Château d'eau* e XVI: *Furor Loquendi*).

¹⁷⁷ Pela representação faz-se a distinção entre *enunciar* (o mesmo espaço para quem fala e quem ouve) e *anunciar* (dois espaços distintos na comunicação). O espaço sagrado é representado pelo serafim e o espaço profano é representado tanto pelos objectos como pela figura central que se estende, nos outros polípticos, à figura do cão.

Santa Cecília toca um instrumento musical (uma viola da gamba) e canta¹⁷⁸. A inscrição do sopro remete agora não para a escrita polifónica mas para a escrita melódica (a melodia é todo o encadeamento sequencial de sons que se destacam de um acompanhamento discreto); adquire uma dimensão musical. Pela linearidade (quase) horizontal da oração inscrita e pelo seu contexto representativo, a inscrição remete para uma voz que canta. Esta remissão é consequência da própria representação: a figura central – Santa Cecília – fricciona o arco num instrumento de seis cordas, cuja função de baixo-contínuo é acompanhar a sua oração cantada. No jogo de repetições e reenvios representacionais, a canção é visivelmente inscrita nas páginas do livro aberto sustentado por um anjo (à direita). O reconhecimento da partitura deve-se à sua inscrição característica, ao fragmento melódico representado e, sobretudo, ao título: «Glória» que está três vezes repetido nesta pintura, a saber, na filacteria, no sopro, e na mesa que suporta o anjo, os livros e os instrumentos musicais; e que será repetido em mais duas outras partes destes políptico (Figura 2 e 3): todo o políptico repete a oração latina: *Gloria in Excelsis Deo, Gloria*¹⁷⁹.

Nas partituras representadas (Figura 1, 2 e 3) faz-se o registo dos sons musicais e simultaneamente inscreve-se a oração. A impressão tipográfica musical serve de modelo à inscrição destas partituras e de padrão na formatação da sua representação pictórica que obedece, formalmente, às regulações desta escrita, copiando a página impressa, imitando em tudo a sua fórmula: o título no cabeçalho, o andamento à esquerda, o autor à direita, o enquadramento das pautas, os traços de união no início, entre compassos e no fim, a letra indicativa do instrumento a que cada pauta é dedicada (neste caso «S», «A», «T», «B» indicam, respectivamente: soprano, alto ou contralto, tenor e baixo). Pintar fielmente uma partitura garante a transparência dos signos desta inscrição (porque são respeitados os vários códigos: do musical e do textual a que esta escrita recorre).

¹⁷⁸ A Viola da Gamba de seis cordas é um instrumento de corda friccionada que «(...) surge no final da Idade Média atingindo o seu apogeu no séc. XVIII». (HENRIQUE, Luís, *Instrumentos musicais*, Lisboa, FCG, 1988, p. 122). Santa Cecília é considerada a padroeira da música e nesta pintura representa-se a tocar e a cantar: «faz» música a partir da prática da viola da gamba que acompanha o seu canto. Tal como acontece com o género pictórico «paisagem», a música puramente instrumental (quer dizer, sem voz humana) começou por ter (apenas) a função de acompanhamento, de suporte da voz, de fundo sonoro. Só gradualmente se autonomiza para se constituir liberta da palavra ou da figuração humana (no caso da pintura).

¹⁷⁹ A questão da repetição é introduzida pelo ditado popular «quem canta, reza duas vezes», o qual faz uma transposição da expressão latina «*qui scribit, bis legit*» usada como intitulação genérica de uma das obras pictóricas desta dissertação.

O reconhecimento é fundamental ao jogo de reenvios desta actualização da narrativa de Santa Cecília, mas umas vezes é evidente, outras vezes, não, pois tem graus de opacidade. À superfície, quer dizer, no imediato e patente na representação, reconhece-se inscrição tipográfica (que é forjada manual e pictoricamente pela cópia das peculiaridades desse registo; mas esta cópia retém a marca do pintado e da tinta, a marca do fazer do pintor que é oposto ao da máquina tipográfica que tende a homogeneizar a inscrição. Este exercício de imitação da página impressa exige a perícia de uma motricidade fina, que se afina para se tornar menos mão e mais máquina: é necessário regularizar cada sinal, no sentido de o remeter para uma inscrição menos pessoal e mais maquinal, homogénea e idêntica; formatar cada signo desta escrita para encenar ou ficcionar o resultado final, visível na pintura. Em direcção à transparência impõe-se o reconhecimento dos códigos desta escrita (mesmo que não seja possível a sua descodificação). A partitura resulta da convenção do registo musical, é documento que concilia dois sistemas: o registo do som dos instrumentos musicais (onde se inclui a voz humana) e o das escritas alfabética e numérica. As palavras a cantar (a entoar) são inscritas numa relação obediente ao ritmo da melodia, através de espaçamentos e sinais pré-convencionados e caracterizadores. Como qualquer outra escrita, a partitura requer uma descodificação e, para isso, uma aprendizagem e um exercitar que originará a velocidade da sua leitura¹⁸⁰.

«Ce qui donc sépare la lisibilité et la plasticité, c'est que l'œil, dans le premier cas, n'a besoin de percevoir que des signaux; ces signaux sont associés à des significations; ils sont en petit nombre, la richesse des significations résultant de la combinaison des éléments distinctifs. L'économie de temps en lecture courante est le fait du principe d'économie qui régit l'usage de la communication linguistique (...).

Lire est entendre et non pas voir. L'œil ne fait que balayer les signaux écrits, le lecteur n'enregistre même pas les unités distinctives graphiques (il ne voit pas les coquilles), il saisit les unités significatives, et son activité commence, *par-delà* l'inscription, quand il combine ces unités pour construire le sens du discours. Il ne voit pas ce qu'il lit, il cherche à entendre le sens de ce qu'a 'voulu dire' ce locuteur absent qui est l'auteur de l'écrit. A cet égard l'écriture n'offre pas plus de résistance à l'intelligence du discours que ne peut le faire la parole»¹⁸¹.

¹⁸⁰ A leitura de uma partitura tem vários níveis: o primeiro (de superfície) dá-se com o reconhecimento dos signos musicais (quer ao nível da duração como da altura do som); o segundo (de profundidade), que só se consegue pela prática e familiaridade de leitura do registo musical, consiste em atribuir de imediato, numa leitura «à primeira vista», a sua imagem musical fiel: o leitor produz a música na sua mente (imagética musical) enquanto a lê.

¹⁸¹ «O é o olho que, portanto, separa a legibilidade e a plasticidade; no primeiro caso, só necessita de perceber os sinais; estes sinais estão associados a significações: são poucos (estes sinais), e a riqueza

Mas, mesmo desconhecendo a inscrição especificamente musical, é possível decodificar e reconhecer uma partitura pela sua aparência visual peculiar e ainda atribuir significado a alguns elementos inscritos (elementos da ordem do signo alfabético e da pontuação¹⁸²). Neste caso, as letras iniciais no princípio de cada pauta indicam que se trata de uma partitura para coro misto; a palavra «*Strokiné*» identifica o nome do autor/compositor e através dele a sua nacionalidade russa bem como a datação (final do século XIX). O título e a letra «*slava vvichnih bogou*» são uma transposição fonética do russo para o francês e significam «*Gloria in Excelsis Deo*» expressão latina da oração «Glória a Deus nas alturas». Estes dados definem o carácter religioso da composição e a sonoridade genérica veiculada nas composições da liturgia ortodoxa russa. *Gloria in Excelsis Deo* é um hino latino cantado pelos anjos aos pastores que anunciam o nascimento do menino Jesus. Em termos estritamente musicais, no início de cada pauta é visível a sinalização de um bemol na terceira linha, no lugar que determina a altura de som chamada «Si». Indica que a composição assenta na tonalidade de Ré menor (a tonalidade afere-se pela sonoridade e confirma-se nos acordes finais e, neste caso, «menor» exige ainda a alteração do «Dó» para «Dó sustenido»). No início da pauta são inscritas duas letras. A letra «C», maiúscula, sobre a pauta, substitui a fracção matemática 4/4, indicativa do compasso e da subdivisão do tempo; a letra «f»,

dos significados resulta da combinação dos elementos distintos. A economia de tempo na leitura corrente deve-se ao princípio económico que rege o uso da comunicação linguística (...). Ler é escutar e não ver. O olho apenas varre os sinais escritos, o leitor nem sequer regista as unidades gráficas distintivas (ele *não vê* gralhas), ele apreende as unidades significativas, e a sua actividade começa, *para lá* da inscrição, quando combina estas unidades para construir o sentido do discurso. Ele não vê aquilo que lê, ele procura ouvir o significado do que 'quis dizer' esse orador ausente que é autor do escrito. A este respeito, a escrita não oferece mais resistência à inteligibilidade do discurso do que aquela que oferece a palavra» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 217.

¹⁸² A escrita musical socorre-se de signos visuais gráficos que se sustentam em várias modalidades da escrita: a numérica, a alfabética e a pontuação. A saber: o **numérico** (para marcar o andamento, isto é, a velocidade de execução e subdividir matematicamente o ritmo), o **alfabético** (no paratexto da partitura, na atribuição de um instrumento a linha pauta, na dinâmica pela nomeação dos andamentos, por exemplo) e a **pontuação** com o deslocamento dos mesmos sinais visuais, aos quais é, muitas vezes, atribuído um outro nome e uma outra função. Este último exemplo distingue cinco tipos de ornamento (sinais condensados que funcionam para a música como as abreviaturas ou as siglas na escrita): o trilo, o mordente, a *acciacatura*, a *apoggiatura* e o grupeto. O trilo ou trinado imita o som dos pássaros; o mordente (superior e inferior) usa a letra «n», manuscrita (inteira ou cortada); o grupeto recorre ao til «~» ou ao «S» (que sofre uma rotação) e contorna o som de referência, num movimento serpenteante; a *apoggiatura* toma a letra minúscula «d», com ou sem inversão da haste e serve para indicar uma passagem lenta para o som de referência (subdividindo-o); a *acciaccatura* (do italiano «colidir») acrescenta traços ao «d» entre eles o «/» que tem também funções na linguagem e matemática (barra de divisão). Cada um destes sinais gráficos tem um desenho que parece sugerir o movimento que indica, numa paralelo sinestésico.

minúscula em itálico, acima da pauta, indica a intensidade do som numa grelha de correspondências onde «*f*» significa «forte».

O registo da música é uma escrita com várias camadas de legibilidade: é possível saber ler uma pauta, solfejar cada signo musical sem ter noção da sua significação sonora, sem ter a noção da correspondência auditiva, sem se formar uma «imagética musical» (tomo o termo que Oliver Sacks utiliza em *Musicofilia* para a nomear a correspondência directa entre o que se lê numa partitura o que se ouve como reflexo imediato dessa leitura¹⁸³). Os sinais expressivos que acompanham esta escrita têm um carácter de maior inteligibilidade pela familiaridade com a escrita alfabética, aos sinais da matemática e da pontuação a que recorrem. Por exemplo, a dinâmica, que vai do sussurro ao estrondo num crescendo de intensidade, tem uma enorme variedade de signos e abreviaturas¹⁸⁴. Este exemplo, tomado entre inúmeros outros, é determinante para compreender que a inscrição musical procura uma expressão gráfica que faça uma correspondência entre o visual (legível e visível) e o sonoro (vem e volta do e para o som) – como se todos os signos fossem onomatopeicos e pudessem estabelecer relações sinestésicas com o gesto (do intérprete musical).

O desenho da inscrição deve a este movimento de retorno muito da sua expressão, da sua riqueza gráfica e da sua constante actualização e ampliação. A escrita musical é exemplar neste ponto, na medida em que continua o seu processo criativo e

¹⁸³ «Imagética musical» é uma expressão que o neurologista Oliver Sacks forja a partir do termo «imagética mental» de Galton (1880) para definir «a música interna, aquela que tocamos nas nossas cabeças. (...) O espectro da imagética musical é tão variado quanto o da visual. Algumas pessoas mal conseguem segurar uma melodia na cabeça, enquanto outras conseguem ouvir sinfonias inteiras nas suas mentes, com um detalhe e uma vivacidade a roçar a percepção real». Conforme SACKS, Oliver, *Musicofilia: Histórias sobre a Música e o Cérebro*, tradução de Sofia Coelho e Miguel Serras Pereira, Lisboa, edições Relógio d'Água, colecção Antropos, 2007, p. 45.

¹⁸⁴ A dinâmica é representada desde o *pianissimo* (que se abrevia em «*ppp*») até ao *sforzando* (que representa com «*zf*»), com os sinais matemáticos (os ângulos, as ligaduras frásicas, os dois pontos que significam, respectivamente, crescer ou diminuir a intensidade do som, dependendo da abertura e do vértice do ângulo) que se estendem à barra de repetição. Associadas a outros sinais visuais, como as ligaduras ou as suspensões, interferem no andamento (cadência rítmica) na expressão. São indicadores e a sua função é, por exemplo, acentuar pontualmente um dado momento na composição, indicar cada frase musical bem como a intensidade sonora. Outros sinais como o «til» (que na música se chama grupeto) ou o mordente são colocados sobre as notas musicais para indicar a possibilidade de as ornamentar e, ao mesmo tempo, o movimento desse ornamento, isto é, de lhes acrescentar outros sons. O «til» faz uma correspondência entre um desenho serpenteante e um rodar sonoro a partir dos sons vizinhos do som de referência; o mordente indica que, sobre o som onde se inscreve, é possível fazer um trilo com o som inferior ou superior (depende se está ou não cortada por um traço oblíquo) e faz corresponder a quantidade de repetições do movimento com número de «n» manuscritos e unidos no desenho e que prolongam a sua execução no tempo: quanto mais comprido é o desenho mais longo será o exercício.

atualiza-o sempre que é necessário atribuir grafias a novos instrumentos e a novas sonoridades.

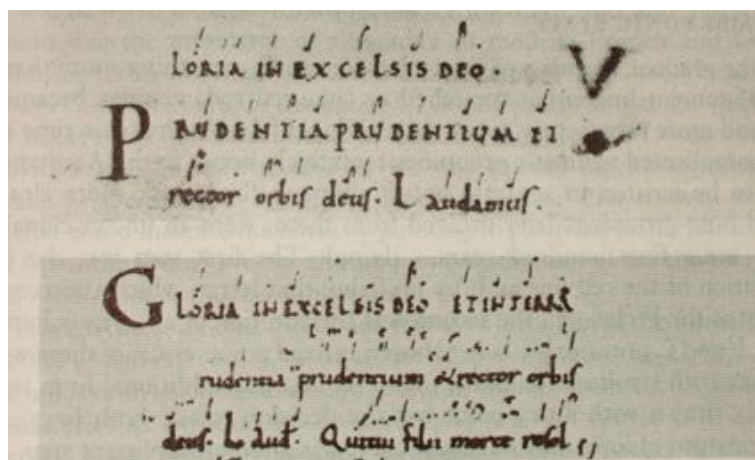


Figura 13. «Glória», século II, *Winchester troper* (Cambridge, Corpus Christi 473, fólios 64-142). Sobre o texto estão representadas as indicações de movimentos da voz. Estes sinais – neumas – estão numa relação de dependência com a inscrição textual: as palavras são (ainda) o que sustenta a melodia (situação que se inverte posteriormente). Fonte: GERALD, Abraham, *The concise Oxford History os Music*, Oxford, Oxford University Press, 1979 (1ªed.), p. 83.

Ou seja, a ampliação das sonoridades obriga a repensar o registo musical e a introduzir elementos gráfico que cumprem novas exigências, expressivas, distintivas e adequadas. Por exemplo, um «Glória» do início da era cristã (Figura 13) está totalmente dependente do texto inscrito, mas esta situação inverte-se no canto gregoriano (Figura 14) e na música profana pré-renascentista (Figura 15), que com ele partilha o código¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Um exemplo histórico: o Tratado de *Ars Nova Musicae*, datado de 1320, é uma proposta radical (e, por vezes, oposta) ao *Ars Antiqua* medieval. Nele repensam-se a notação musical, ao nível do ritmo (com novas figuras de notação, que dividem o tempo em mais partes), das melodias (desprezando preconceitos como os «intervalos demoníacos» até então expressamente proibidos na escrita musical), da expressividade da dinâmica, da divisão rítmica binária — *tempus imperfectum* (simbólica da lei natural dos opostos) como alternativa à ternária — *tempus perfectum* (que se associava à Santíssima Trindade, ser eterno simbolicamente correspondente ao tempo fisiológico da respiração e evocador de continuidade). É a partir deste Tratado que se desenvolve a polifonia.



Figura 14 (à esquerda). Manuscrito *Gradual de St Katherinenthal*, (c. 1312). Schweizerisches Landesmuseum e Museo Cantonal de Thurgau, Fraunfeld, Ms. LM26117, fôlio 190 verso. (*Gradual* é o livro litúrgico com os cantos do serviço diário da comunidade monástica).
Fonte: WALTHER, Ingo F., WOLF, Norbert, *Masterpieces of Illumination*, Cologne, Taschen GmbH, 2001, p.26.



Figura 15 (à direita). Manuscrito de Guillaume de Machaut (c.1300-1377), *Œuvres poétiques* (1355-1360), ouro, lápis-lazúli e pigmentos (verde, preto, branco, vermelho acastanhado) sobre pergaminho, 300x210mm. Produzido em França, na cidade de Paris, entre 1355 e 1360. (Pode ser consultado actualmente na Biblioteca Nacional de França). Fôlio 51 recto. Representa uma *Chanson Balladée*. Fonte: WALTHER, Ingo F., WOLF, Norbert, *Masterpieces of Illumination*, Cologne, Taschen GmbH, 2001, p.221.

Por sua vez, dando um salto de seis séculos, a escrita de Igor Stravinsky, por exemplo, representa graficamente o culminar muito desenvolvido dos registos musicais renascentistas (Figura 17).

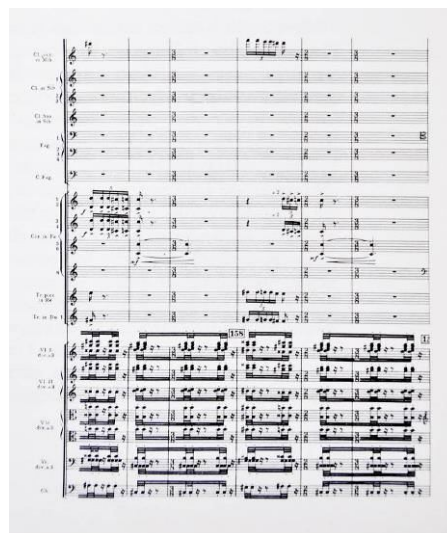


Figura 16 (à esquerda). Igor Stravinsky (1882- 1971), *A Sagração da Primavera*, 1913 (pormenor manuscrito no seu livro de esboços). Fonte: GRIFFITHS, Paul, *Modern Music: A concise History from Debussy to Boulez*, (s.l.), Thames and Hudson, 1978 (1ª ed.), p. 42.

Figura 17 (à direita). Igor Stravinsky (1882- 1971), *A Sagração da Primavera: O Sacrifício*, (1947). Pormenor da partitura impressa. Os últimos três compassos da página correspondem ao esboço da Figura 16. Fonte: GRIFFITHS, Paul, *Modern Music: A concise History from Debussy to Boulez*, (s.l.), Thames and Hudson, 1978 (1ª ed.), p. 43.

Na diversidade de registos musicais, os referenciais são de ordem histórica na medida em que documentam e indicam quais os instrumentos usados em determinados períodos e as suas especificidades técnicas e expressivas. Assim, o desenho da inscrição sustenta e pré-determina cada partitura com uma plasticidade única, visivelmente distinta e inconfundível¹⁸⁶. No exemplo medieval, dedicado à voz, a escrita musical é pensada para um interpretante que não só a lê como, a partir dela, investe de significado sonoro as indicações de movimento frásico. Trata-se de uma escrita que se desenha para o olhar, no sentido estético do termo, que o afecta e o sensibiliza através da sua concepção teatral. Os seus vários grafismos direccionam o movimento da voz (a sua modelação) sem a condicionar a este ou àquele som (como exemplificam os neumas da Figura 13) e, por isso, a melodia depende inteiramente da capacidade interpretativa e

¹⁸⁶ Há a considerar que este desenho se transfigura na passagem do registo directo e manual do compositor, quando regista as suas ideias, e a regulação a que é submetido esse manuscrito, na passagem para a impressão tipográfica (como se pode confirmar comparando as Figuras 16 e 17).

inventiva do cantor. A mesma partitura, de cada vez que é cantada, originará uma melodia distinta (como uma variação relativamente a um tema).

Entre a música feita por sugestão visual (que advém de uma grafia indicativa de *como* deve desenvolver-se uma frase melódica) à interpretação musical, que segue exclusivamente as indicações do compositor, está a evolução da própria escrita musical em direcção ao rigor da notação e da expressão, em direcção à transparência performativa e à uniformização dessa interpretação por obediência a uma escrita cada vez mais descritiva; neste sentido o intérprete musical é um leitor e a suas competências interpretativas dependem do rigor da sua leitura (a execução da partitura) e dependem também daquilo que ainda não é inscripível, ou seja, o sentido/sentir musical que está para além da notação.

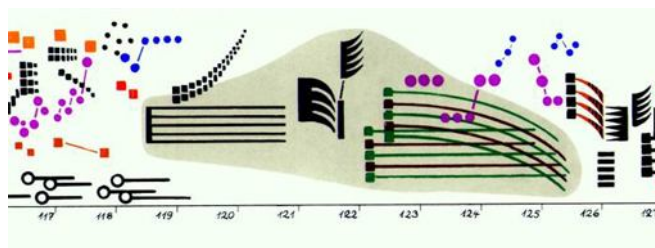


Figura 18. György Ligeti (1923-2006), Partitura impressa de *Artikulation* (1958). Fonte: GRIFFITHS, Paul, *Modern Music: A concise History from Debussy to Boulez*, (s.l.), Thames and Hudson, 1978 (1ª ed.), p.

No século XX, os compositores ora se servem desta notação clássica (Figura 16), ora constroem os seus códigos próprios num processo de individuação, nomeadamente em *Artikulation* (1958) de György Ligeti, *Projection II* (1951) de Morton Feldman ou *Fontana mix* (1958) de John Cage (como se pode aferir nas Figuras 18, 19 e 20) com duas intenções: a primeira é a necessidade de registar sons de novos instrumentos (ou tomados de outros campos sonoros), a segunda é a de abrir campos sinestésicos, campos de sentido/sentir que podem ajudar à interpretação das suas composições.

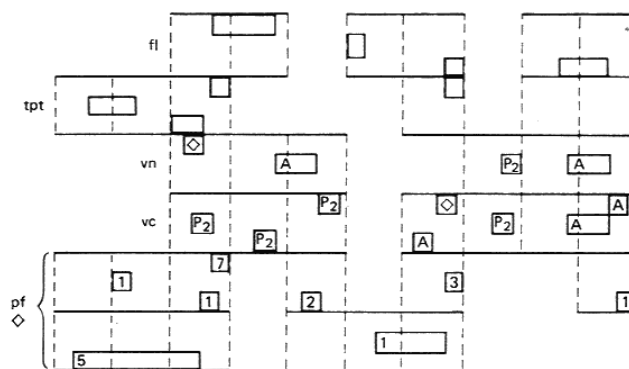


Figura 19. Morton Feldman (1926-1987), Partitura impressa de *Projection II* (1951). Fonte: GRIFFITHS, Paul, *Modern Music: A concise History from Debussy to Boulez*, (s.l.), Thames and Hudson, 1978 (1ª ed.), p. 172.

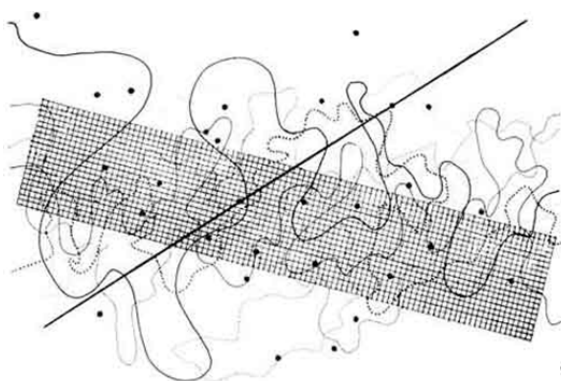


Figura 20. John Cage (1912-1992), Partitura impressa de *Fontana mix* (1958). Fonte: GRIFFITHS, Paul, *Modern Music: A concise History from Debussy to Boulez*, (s.l.), Thames and Hudson, 1978 (1ª ed.), p. 177.

Pintada repetidas vezes no políptico, a frase – termo cuja origem combina o latino «*phrasis*» (ainda patente na grafia da palavra) e o grego «*elocução*» – define-se como conjunto de elementos linguísticos capazes de representar para o ouvinte/leitor o enunciado completo de uma ideia concebida pelo sujeito que fala e escreve. Na música, a frase é a sucessão ordenada de períodos que constituem uma cadência ou um todo completo; é através da articulação que se determina a separação das frases (inteiras ou em partes). O fraseado, ou seja, a maneira de fazer frases, determina-se dentro de um sistema de expressões. A sua delimitação é feita pelo modo de execução ou pontuação das respirações (a voz é tomada como padrão) de períodos sucessivos do discurso musical. A própria linha de texto (que acompanha a composição) remete totalmente para a oralidade, não só porque o instrumento a que se destina é a voz humana, mas

porque a sua vocação última é estimular o sistema de percepção auditivo (o sopro é trabalhado como frequência sonora).

A música exige performatividade: depende do tempo e do espaço. A canção exige um cantor que a cante. A performatividade musical dá-se numa sequência ordenada de transferências: do compositor (orador ausente) que inscreve na partitura, tendo um intérprete no seu horizonte; o cantor que é o dono da voz/instrumento que interpreta a inscrição. A voz do autor/compositor transmuta-se na voz do cantor/instrumentista: o corpo deste recebe o corpo do outro.

Na partitura (pintada), a oração *Gloria in Excelsis Deo* inscreve-se como linha de texto visível, plasticamente distinta da linha melódica mas numa relação de interdependência. O som da fala é assim conjugado com a música: as palavras não são apenas ditas, é-lhes atribuída altura, intensidade, expressão e cadência rítmica propriamente musicais: esta combinação releva da expressão e da entoação musicais. Labora-se uma tripla significação: à expressão da fala acresce a da música e, neste encontro, há como que uma superlativação expressiva; as entoações próprias do sopro são transferidas para o canto e a música carrega expressivamente as palavras; esta interferência mútua articula a sensibilidade, propriamente sensitiva, dos sentidos da percepção, e o sentir enquanto *pathos*, das paixões, dos gostos, dos desejos¹⁸⁷. O intérprete corporaliza, simultaneamente, o texto e a música, como se fossem da mesma ordem; in-corpora-os na sua voz e acrescenta qualquer coisa de seu.

O canto nem sempre permite compreender o significado de cada palavra cantada porque a melodia carrega a sua expressão própria: a técnica vocal distorce o som da fala a favor da melodia, do timbre, do ritmo, da dinâmica expressiva. Paradoxalmente, a opacidade do significante textual perturba, prejudica a mensagem, mas apenas à superfície, pois a diversidade destas perturbações abre a diferentes imagéticas musicais. Por exemplo, na ópera ou na oratória pode desconhecer-se a história (ou conhecê-la de modo genérico) e, ainda assim, sentir emoção, sobretudo com as árias. O que separa o recitativo da ária é precisamente o apelo emocional, na expressão dos sentimentos da personagem (na última) e o avanço na narrativa (no primeiro). Auditivamente, o recitativo procura a transparência do que é dito/cantado, ou seja, a inteligibilidade do texto. Por seu lado, a ária é o lugar da expressividade do canto e da virtuosidade do

¹⁸⁷ A música é particularmente eficaz nesta articulação porque estimula, simultaneamente, os dois hemisférios do cérebro humano, articulando a emotividade com o raciocínio de uma forma ímpar.

cantor, onde o texto se opacifica em longas linhas melódicas, nas repetições (refrão), nas grandes amplitudes sonoras que são sinónimo de virtuosismo e dificultam a dicção. E, contudo, há sempre um significado que transparece expressivamente como emanção, um significado que não é de ordem linguística mas de ordem emocional, capaz de atravessar a sensibilidade humana abrindo a estados anímicos assentes numa grelha universal de compreensão. Do júbilo à melancolia, a amplitude emocional é nomeável e mensurável. Tem uma tradução imediata na linguagem dos gestos: a mímica do intérprete/cantor é um estímulo visual paralelo ao auditivo onde o gesto se coreografa por afinidade com o texto cantado (embora não seja codificado como *visibilia*, no sentido de não serem gestos codificados, mas espontâneos)¹⁸⁸. A voz é um instrumento com várias competências, não só ao nível da linguagem (pela associação de um texto a uma linha melódica) mas também na ausência do texto. O aparelho vocal pode formular assobios distintos, imitar sons de animais. Mas as diferentes sonoridades da voz são equacionadas na fala a partir dos diferentes idiomas. Cada idioma tem a sua sonoridade específica que permite reconhecê-lo sem o conhecimento da língua, não só porque exige modulações específicas da voz humana, como técnicas de dicção.

Porque não há linguagem articulada sem exteriorização de um visível, o olhar está na palavra (e na canção): está numa exterioridade gestual, visível, no âmago do discurso que é a sua expressão. Este exteriorizar pelo gesto, comporta vários níveis: a da própria gesticulação no «falar com as mãos» e no «falar com os olhos» onde a expressão corporal é veiculada pelo corpo de quem fala e no gesto patente nas escolhas próprias da formulação discursiva (na selecção dos termos, nas respirações, na articulação da pontuação, no ritmo introduzido no discurso e a velocidade do dizer). Se a oralidade permite enfatizar palavras (tal como na música) pela alteração da velocidade e/ou intensidade sonora da voz, pela dicção (com a separação silábica ou em cada uma das palavras ditas) que deixa carregar algumas palavras do enunciado com importâncias ou ênfases distintos (e relativamente) num exercício que joga com relevâncias carregando singularmente a significação, por seu lado, a pintura recupera os gestos de quem «fala com as mãos» e também a expressão e direcção do olhar das figuras que representa. Neste sentido, a representação pictórica do gesto é um mecanismo de indicação porque a certos comportamentos então associados contextos e discursos e

¹⁸⁸ Sobre a *visibilia* remete-se para o capítulo XII: **O segredo**.

específicos: por exemplo, uma figura em oração pode implicar a sua representação de joelhos ou de «mãos postas».

A oração-canção inscrita no políptico **Santa Cecília ou A propósito da Música** toma como texto da oração latina *Gloria in Excelsis Deo*. O termo «glória», que corresponde ao termo hebraico «*kabob*» (cujo sentido originário aponta para duas vias: «peso», por um lado, e «honra» e «autoridade», por outro), é traduzido para o grego como «*doxa*» onde implica um sentido comunitário usual e um senso comum e, justamente, a prática da oração é um fenómeno repetitivo e comunitário, é uma lenga-lenga ritualizada. *Gloria in Excelsis Deo* é ainda um refrão (*ritournelle*) tratado repetitivamente neste políptico como um *Leitmotiv* visual e textual que tem um poder unificador. Para René Passeron esta repetição é «estrutural» e intrínseca à obra:

«L'analyse structurale de l'œuvre, quand elle fait apparaître des effets répétitifs plus ou moins délibérés, ouvre la porte à une esthétique de la répétition, esthétique liée à la conception et à la prévision des effets souhaités, plutôt qu'à la pratique, intégrée ou non, d'une répétition instauratrice»¹⁸⁹.

Passeron distingue quatro modos de repetição. O «estéril» define o grau zero da poietica, na medida em que a repetição é ritual e automatizada, sem um sentido criativo de facto. É neste primeiro estágio que se enquadra a oração. A «ascética» trata-se de um exercício ritualizado de penitência. A «integrada» é operante e exige uma técnica como, por exemplo, a prática de um instrumento musical. A «repetição para a frente»¹⁹⁰ é imprescindível a todo o exercício de preparação necessário para produzir uma obra como, por exemplo, o esboço (pintura) ou a prática instrumental (música). Na «repetição para a frente», cada repetição opera um aperfeiçoamento, que tem em vista um acontecimento futuro, que se dá, justamente, como consequência da repetição. No caso das artes performativas, como a música, este fito é, em si mesmo, repetição.

¹⁸⁹ «A análise estrutural da obra, quando faz aparecer os efeitos repetitivos mais ou menos deliberados, abre a uma estética da repetição, estética ligada à concepção e previsão dos efeitos desejados em detrimento de uma prática, integrada ou não, de uma repetição instauradora» (tradução livremente minha). PASSERON, René, «*Poïétique et Répétition*», in *Création et Répétition*, Paris, ed. Clancier-Guenaud, 1982, p. 11.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 13. Traduz-se livremente «*répétition avant*», por «repetição para a frente», tendo em consideração que esta repetição, do ponto de vista de quem faz, prepara um acontecimento.

A estratégia da repetição (formal e conceptual) é estrutural na elaboração de **Santa Cecília ou A propósito da Música**. A oração pintada transforma a «repetição estéril» em «repetição integrada», na medida em que passa da ordem da cópia para a da alteração pela cópia. E cada parte do políptico estabelece graus de proximidade com as outras partes, por semelhança de enunciados (significado), embora faça variações distintas do significante (da oração inscrita ou dos anjos representados) para gerar diferentes (mas afins) formulações pictóricas, perceptíveis visualmente na inscrição da oração ora na filacteria, ora sob o modo da escrita musical (em partituras), ora como página de texto assumindo três idiomas (latim, francês e português) e uma transcrição fonética, ora na madeira da mesa e, ainda, como sopro. As repetições estruturais, latentes na composição tendem a tornar-se imperceptíveis, ao contrário da repetição dos pormenores que se tomam como *Leitmotiv* onde o exercício de as reconhecer é constante. Assim, são vários os temas figurais repetidos que funcionam visivelmente como elementos que estruturam e unificam. Alguns são representados segundo o conceito de *mise en abyme*, nomeadamente os livros, as fitas vermelhas, as páginas inscritas, os anjos e a oração *Gloria in excelsis Deo* que têm a função de um *Leitmotiv* visual, textual e conceptual. Através da dupla intitulação (título ou título), a figura principal é identificada e ficam circunscritas a temática e a poética do políptico. A articulação do «ou» no título **Santa Cecília ou A propósito da Música** sugere alternativas na medida em que faz apelo a dois campos imagéticos distintos: o primeiro, religioso, e o segundo, musical, mas ambos convergem na figura de Cecília que é padroeira da música.

Em hipertexto está a récita da **Anunciação** porque a composição da pintura central permite este paralelo evocativo: o da figura da Virgem-Maria com o anjo anunciador. O regime intertextual da co-presença permite ainda mostrar, simultaneamente, duas récitas: a de Santa Cecília que recebe a mensagem divina veiculada pelo anjo, e a do cão que ouve «a voz do dono» através do gramofone. Estas duas récitas estabelecem um paralelo conceptual (da ordem da paródia) na alusão a uma escuta (o que se escuta é a mensagem in-sonora). A gravação mecanizada vai tornar possível a experiência da repetição auditiva do gravado¹⁹¹, num paralelo com a

¹⁹¹ «(...) assim, a gravação sobre cera, sobre fita magnética [digital] é já uma escrita. Esta situação permite situar no bom caminho as oposições pertinentes entre significante fónico, linha escrita, linha plástica. A segunda coloca-se inteiramente do lado da palavra e opõe-se à linha figural, tal como o que se

repetição da experiência de leitura do livro (aliás, as próprias técnicas de gravação/tipográficas são repetitivas).

Na pintura, o som, o texto, a figuração e o imaginário conjugam-se para definir o campo poético deste políptico. Na especificidade de existir de cada modalidade (pintura, escrita, música) as trocas significantes advêm da sua co-presença e oferecem ao olhar um exercício de dedução a partir do qual se retira qualquer coisa no interior das referências (na teia de referências desta pintura). Faz-se a menção directa e histórica a outros autores (compositores e pintores) que trataram a figura de Santa Cecília e, através da citação desta figura, numa estratégia architextual convocam-se outras figuras da religião católica, como o serafim e o anjo (Figuras 8, 9, 10 e 11). A partir de movimentos de deslocação desoculta-se para dar a ver: os fragmentos citados são transpostos para este contexto pictórico onde se representam para evidenciar, vêm dar visibilidade ao som (invisível), vêm demonstrar o percurso desse som desde a sua origem à sua chegada, bem como os diferentes modos do seu registo.

Várias técnicas de apropriação (regime da intertextualidade) são convocadas na realização deste políptico. Do aparelho paratextual, a nomeação do compositor, autor da composição musical e do título da composição musical são visíveis na representação pictórica da partitura; a nomeação do políptico com um título próprio (duplo) e distinto daquele que está pintado (na partitura); a citação – sempre parcial ou fragmentária – das figuras (de outros contextos) e as partituras musicais impressas; a alusão que referencia o texto tipográfico que inscreve a oração em francês, em latim e a transcreve para a fonética francesa a partir do russo (mas apesar do reconhecimento absoluto destes caracteres de inscrição, o significado é opaco quando se desconhece a teia de afinidades, semelhanças e equivalências entre estes textos, que são o mesmo, ou quase o mesmo). Embora a oração *Gloria in Excelsis Deo* esteja particularizada na composição de Stokine, ela é da ordem do architexto onde promove a sua repetição (estrutural) como cânone, ao longo da história da música. *Gloria in Excelsis Deo* é o mote de um *Rondo*¹⁹² e sempre que o tema se repete na pintura é como variação visual pictórica que

ouve se opõe ao que se vê» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *Discours, op. cit.*, p. 217.

¹⁹² *Rondo* (do francês «rondeau») é uma composição musical estruturada na fórmula A B A C A D A E A (*ad infinitum*). Por seu lado, o *Tema e Variações* tem a estrutura: A, A1, A2, A3, A4, A5, A6, (*ad infinitum*). Em **Santa Cecília ou a propósito da Música** conjugam-se as duas composições assim: A B, A1 C, A2 D, A3 E, A4 F, A5 G, A6 H sendo que os «A» representam as modalidades distintas de pintar o hino *Gloria in Excelsis Deo* e B, C, D, E, F, G e H são as sete partes em que o políptico se divide.

assenta na repetição linguística do texto. A repetição do hino, como oração, como melodia, como ritual, é conceptualizada linguisticamente através de processos de transcrição fonética (do russo para o francês): *Slava vvychnih Bogou i nazem limir vtchelovêtzeh blagovoléniié. Gospodi oustnié moi otverzechi iou sta moia vozvé stiat hvalou Tvoiou* (que se podem ver/ler na Figura 4); do latim: *Gloria in excelsis Deo, In terra pax, hominibus bonae voluntatis, Laudamus Te. Benedicimus Te. Adoramus Te. Glorificamus Te*, traduzido para o francês por: *Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. Seigneur, ouvre mes lèvres et ma bouche publiera Ta louange*¹⁹³. A representação pictórica destes três textos, embora parcial, é suficiente para o seu reconhecimento.

O desafio deste políptico é a evocação plástica de sonoridade distintas: a representação do canto está sugerida pelo sopro, a do som instrumental pela figuração do instrumento, a reprodução sonora e mecânica pela representação do gramofone. É a um exercício metonímico que se deve, conceptual e formalmente, esta evocação representacional.

A pintura é um estímulo directo à percepção visual mas através dela são activados outros sentidos da percepção. Pelos vários registos inscriptivos, onde a palavra é proferida com ou sem acompanhamento musical, como melodia ou como fala e pela representação de instrumentos que produzem som – nos diferentes modos de o imprimir em papel ou em vinil, sejam ele musical ou mecânico – anima-se a percepção auditiva e, desta maneira, estabelecem-se paralelismos entre a palavra cantada, a palavra inscrita e a palavra pintada – que são da ordem do significante mas fazem apelo à expressão do significado na medida em que, pela pintura, se registam com expressões distintas.

O gesto indicativo, o instrumento de cordas e os livros sobre a mesa apelam à percepção táctil, bem como as texturas das diferentes matérias (o tecido, a madeira, o metal). Em **Santa Cecília ou A propósito da Música** a composição do políptico determina focos de interesse, em pontos-chave: no olhar do serafim dirigido ao observador, no olhar da figura canina em direcção ao gramofone (numa correspondência direccional com o que ouve), no olhar da figura de Santa Cecília dirigido para um plano

¹⁹³ «Glória a Deus no mais alto dos céus e paz na terra aos homens de boa vontade. Senhor, abre os meus lábios e a minha boca anunciará os teus louvores» (tradução livremente minha).

superior ou celestial (em direcção ao invisível e alheio ao observador) e no olhar dos anjos em direcção à figura principal.

As múltiplas direcções do olhar são representadas para condicionar a dança ocular (de quem vê). Vão estabelecer circuitos na superfície visível da pintura, precisam pontos de passagem e pontos de descanso que duplicam o pensamento (em ricochete) e, simultaneamente, disciplinam-no:

«(...) between eye and gaze, ear and understanding »¹⁹⁴.

A equação entre o espaço pictórico e o espaço do observador, entre o que se vê e o que se lê fica em aberto. A percepção é então da ordem do pressentimento: envolvida na audição do inaudível, no toque do intocável, no acesso ao inacessível (e ao sagrado). A voz inscrita na pintura revela um dizer ausente, expressando-o visualmente.

« (...)Où se joue la plasticité des choses ‘vues’. Espace lisible ou audible, étendue du visible (et de l’invisible)»¹⁹⁵.

¹⁹⁴ «(...) entre o olho e o olhar, entre o ouvido e a escuta [ou a inteligibilidade]» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, *op. cit.*, p. 350.

¹⁹⁵ «(...) onde se joga a plasticidade das coisas ‘vistas’. Espaço legível ou audível, extensão do visível (e do invisível)» (tradução livremente minha). LYOTARD, *op. cit.*, p. 260.

CAPÍTULO VII

VANITAS

A pintura de *Vanitas* coloca três questões importantes neste programa de trabalhos. A primeira é de ordem ontológica, a segunda é formal e a terceira é conceptual.

A questão ontológica define o género pictórico de *Vanitas* destacando-o da representação de naturezas-mortas pela carga alegórica do seu subtexto que delimita e especifica o que é representado (separando do que não está). Esta questão conduz à segunda, a formal, onde o que se representa está directamente relacionado com o corolário subtextual (umas vezes representado em epígrafe e/ou no paratexto, outras vezes como carga imagética de onde procede o imaginário que suporta esta categoria de pinturas). A capacidade de atravessamento deste subtexto na imagem (e vice-versa) determina a eficácia do género. A questão conceptual informa não só o modo como a figuração da *Vanitas* se faz (o ardil do *trompe-l'œil* e da composição dos elementos caracterizadores desta tipologia); é, sobretudo, reflexo de conceitos como a substituição, a metamorfose, a *mimése*, a representação como apresentação e, através dela, a convocação da relação entre ausência e presença. Ou seja, na pintura de *Vanitas* conceptualiza-se o prefixo «re-» da representação como estratégia de convocação de um texto que atravessa a pintura (e vice-versa).

A *Vanitas* é uma acentuação expressiva do que define as naturezas-mortas, a saber: a quietude dos modelos naturais, numa pose – uma encenação criada, muitas vezes, pelo próprio pintor – e num congelamento do presente. É sabido que, nos séculos XVI e XVII, estas encenações eram executadas por fases, de modo a que o mesmo modelo – por exemplo, uma flor – pudesse ser observada ao longo do tempo e representada repetidamente na mesma composição mas em várias fases da vida biológica. Nada está mais quieto (e fora do tempo) do que o inanimado ou o morto. Como tema de meditação religioso, espiritual e humanista, uma carga sobrenatural alia-se a estas representações sob a forma de um corolário ou mensagem alegórica que alerta para o momento presente, sempre fugaz, que ora acaba de acontecer e já é memória, ora devém futuro. A *Vanitas* informa o olhar também pelo *logos* patente no título, no

comentário, no texto (ou frase) inscrito na pintura e, igualmente, na descrição pictórica que despoleta, de imediato, o exercício de nomeação, constituindo um substrato linguístico que sustenta um discurso a partir da pintura, discurso latente a partir do qual se oferece legibilidade ao visível. A inscrição, que se pinta de modo idêntico ao das outras figuras representadas, revém como um murmúrio do outro lado do espelho, e conjuga-se com força alegórica destas imagens, originando o corolário.

Embora, também parta da questão geral da representação (da arte):

«Ainsi dans cette scène primitive (ou originaire) de l'Occident chrétien, l'ange au tombeau au matin de la résurrection – 'il n'est pas ici, il est ailleurs, en Galilé, comme il l'avait dit' – qui substitue un message au ça du corps mort et à son inertie, qui fait apparaître la 'force' d'un énoncé dont le contenu, pourtant, se borne à remarquer une absence, 'il n'est pas ici', l'absence du 'même', dans l'hétérogénéité d'une autre substance sémiotique, la langue. Voici – vois ici, entends ici même – à la place d'un cadavre dérobé à l'instance de signifiante, à la gestualité rituelle de l'onction funèbre, un message : cet échange du cadavre et du langage, l'écart de cet échange est précisément la résurrection du corps, la traversée de cet écart, la transfiguration ontologique du corps : image ? Entre cadavre mort et message énoncé, l'énonciation puissante d'une absence – et c'est en cela que réside sa force pragmatique et historique, son efficace fondatrice –, l'absence du corps fondateur»¹⁹⁶.

A palavra morta é a da mensagem escrita, aquela do corpo morto na sua inércia. Substitui-o e, simultaneamente, expressa um facto, mas de modo metafórico: a voz exige a presença de quem fala, a viva voz da oralidade (o aqui e agora do acontecimento, sem o qual se cala), mas tem a possibilidade de se reavivar pela escrita, na performatividade da sua leitura. A expressão «palavra morta», carrega um contrasenso da ordem do oxímoro: «palavra» releva da viva voz, da oralidade e da acção de falar; «morta», ao contrário, qualifica pelo adjectivo o que lhe é próprio e essencial, retirando-lhe a qualidade ontológica (a sua vitalidade) para gerar um paradoxo (o da representação). Usada metaforicamente, esta expressão caracteriza todo

¹⁹⁶ «Assim, nesta cena primitiva (ou originária) do Ocidente cristão, o anjo no túmulo, na manhã da ressurreição – 'ele não está aqui, ele está algures, na Galileia, como tinha dito' – que substitui uma mensagem, ao isto do corpo morto e à sua inércia, que faz aparecer a 'força' de um enunciado cujo conteúdo é marcar a ausência definitiva, 'ele não está aqui', a ausência do 'próprio', na heterogeneidade de uma outra substância semiótica, a linguagem. Aqui – veja-se aqui, entenda-se aqui mesmo – no lugar de um cadáver retirado da instância da significância, da gestualidade ritual do unguento fúnebre, uma mensagem: esta troca entre o cadáver e a linguagem, o intervalo desta troca é precisamente a ressurreição do corpo, a travessia deste intervalo, a transfiguração ontológica do corpo: imagem? Entre cadáver morto e mensagem enunciada, a enunciação poderosa de uma ausência – e é nela que reside a sua força pragmática e histórica, a sua eficácia fundadora –, a ausência do corpo fundador». (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Glosses, op. cit.*, p. 11.

o exercício de escrita, uma vez que toda escrita se faz como representação gráfica da voz e esta pressupõe uma vitalidade. O corpo morto é silencioso, é sem voz.

A escrita retém a voz e, pela escrita, a voz transfigura-se em inscrição (transita da oralidade para a representação). Morta (?) ou adormecida (para usar um eufemismo), a voz como escrita está em potência. Vai exigir dois modos performativos: o da leitura e o da dicção. Exige ser lida para voltar a ser dita, exige ser vista para voltar a soar. Duas acções que a encorporam. Volta a *ser* corpo (corpo próprio ou corpo outro, que vem em substituição), um corpo que transpõe a sonoridade pela sua leitura em plena voz, que transpõe o que está suspenso, retido, inerte numa acção no tempo e no espaço.

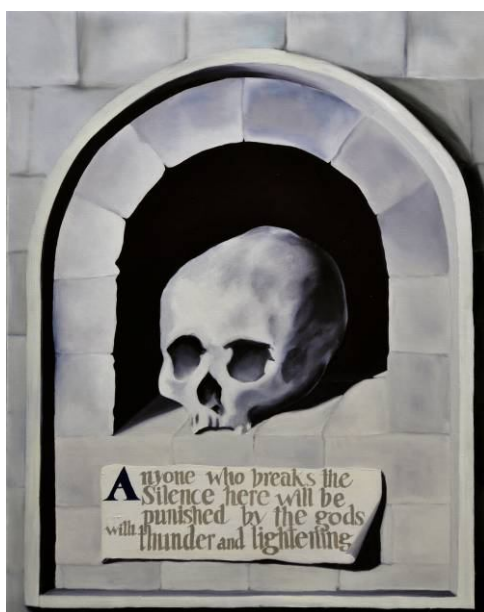


Figura 1. Ema M, **Caveira no nicho**, 2010, 50x39cm, óleo s/ tela¹⁹⁷.

No primeiro plano da pintura, **Caveira no nicho** (Figura 1) ostenta uma inscrição em inglês que se pode traduzir do seguinte modo «quem quebrar, aqui, este silêncio será punido pelos deuses com raios e trovões». Na sua transposição para esta

¹⁹⁷ A inscrição «Não há escudo que te proteja da morte, vive até morreres» da pintura de Barthel Bruyn é substituída, nesta pintura, pela de Emanuel Schikeneder «*Anyone who breaks the silence here will be punished by the gods with thunder and lightning*», que pertence ao libreto para a ópera «A flauta mágica» composta por Wolfgang Amadeus Mozart, na sua tradução para o inglês a partir do original, em alemão. Esta frase pertence à quarta cena na voz da personagem apresentado como Segundo Padre (ordena silêncio a Papageno e Tamino) e traduz-se para português como «Quem quebrar este silêncio será punido pelos Deuses com trovões e relâmpagos» (tradução livremente minha) SCHIKANEDER, Emanuel, *Die Zuaberflöte de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)*, tradução para o inglês de DECCA, Londres, edições de L'oiseau-lyre, 1993, p.185.

Vanitas, a frase indica o silêncio sepulcral, petrificado, ao mesmo tempo que sustenta uma ameaça e um castigo, como uma lei (metafórica): a interrupção de um momento silencioso leva ao espaço do silêncio. A força da citação é a de uma sentença da ordem causa/consequência, e encontra um paralelo na representação do nicho em pedra como caverna ou túmulo que res-guarda a figura da caveira (um osso fossilizado, uma cabeça cortada, uma efígie?). O túmulo alia-se à sentença inscrita na página solta de um livro ausente. A matéria (*mater*) que suporta a página inscrita é a pedra que, por sua vez, assume uma carga simbólica como suporte:

«(...) à l'aube de la démocratie: “C’est alors que l’écrit fait son entrée dans la cité : sur une surface largement déployée et à des fins essentiellement politiques. [...] Solon, mieux que tout autre, affirme le geste fondateur : écrire les lois ‘semblablement pour le mauvais et pour le bon’, au lieu d’imposer la tyrannie ou d’attiser les dissensions. Les règles fondamentales de la vie en cité, l’écriture les rend monumentales, visibles et parfaitement lisibles’”. S’il y a pouvoir, il est celui de la pierre offerte à tous, non de la parole dictatoriale, de la pierre, centre physique d’une structure dont l’ordre ne relève pas d’une stratégie quelconque d’aide-mémoire mais de celle, mouvante mais créatrice, de la liberté des hommes»¹⁹⁸.

Antes da pedra, esteve a madeira ou a tábua e, depois dela, está o papel como suporte essencial ao registo do pensamento. O papel substitui a pedra e a madeira na sua função de suporte de inscrição, mas tanto a madeira como a pedra são representadas, alegórica e simultaneamente, nestas duas *Vanitas*. Caixa de tábua, em *Hic et ubique* (Figura 2) e nicho de pedra res-guardam, acolhem, como caixão ou gruta tumular, a caveira e a inscrição. As palavras são inscritas sobre as páginas de papel que repousam ora sobre a pedra, ora sobre a madeira. Palavras inscritas, escavadas, esculpidas, caladas e coladas ao suporte, à matéria primeira, à *mater* geratriz¹⁹⁹; palavras mortas à espera de serem ressuscitadas pela leitura. Num aprisionamento (metafórico) das palavras, o papel continua a função da pedra e da madeira como suporte de inscrição onde a voz se

¹⁹⁸ «(...) na alvorada da democracia: “é quando a escrita entra na cidade: sobre uma superfície largamente utilizada e com um fim essencialmente político [...], onde, melhor do que qualquer outro suporte, afirma um gesto fundador: a escrita das leis que, assim, se mostram ao mau e ao bom, em vez de impor uma tirania ou de provocar conflitos. A escrita torna monumentais, visíveis e perfeitamente legíveis, as regras fundamentais da vida na cidade’. Se há um poder não é o da palavra ditatorial, é o da pedra oferecida a todos; a pedra, centro físico de uma estrutura onde a ordem não releva de uma estratégia qualquer auxiliar da memória, mas de uma estratégia dinâmica e criativa: a da liberdade dos homens» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L’image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 52 (com citação de DETIENNE, M., «L’écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce», in *Les Savoirs de l’écriture en Grèce ancienne*, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 14).

¹⁹⁹ O termo latino *mater* está na origem etimológica dos termos «mãe» e «matriz», da família de *materiae* que significa «matéria», da qual, por afinidade, provém o termo «madeira».

petrifica à espera de ser performatizada num movimento criador que a liberte, que lhe garanta liberdade. Uma liberdade também alegórica: garante-lhe eternidade na medida em que escapa ao silêncio da morte²⁰⁰.



Figura 2. Ema M, *Hic et ubique*, 2010, óleo s/tela, 50x39cm

Numa aliança com a palavra morta (à espera de ser revitalizada), a representação do crânio, como figuração específica da *Vanitas*, vem sublinhar o sentido do corolário destas pinturas. Numa adequação da definição genérica da imagem à figura da caveira,

«Elle [image du crâne] opère la substitution à la manifestation extérieure où une force n'apparaît que pour annihiler une autre force dans une lutte à mort, des signes de la force ou plutôt des signaux et des indices qui n'ont besoin que d'être *vus, constatés, montrés, puis racontés et récités* pour que la force dont ils sont les effets soit *cru*e. (...) délégués de force, les signes ont moins valeur cognitive comme représentants de concepts que valeur pathique et esthétique comme signaux et indices (...)»²⁰¹.

²⁰⁰ Já Miguelangelo associa à escultura em pedra um modo de libertação: a escultura é justamente o meio pelo qual as figuras cativas «dentro» no bloco de pedra, emparedadas, são soltas, são libertas. Conforme BUONARROTI, Michelangiolo, *Rime*, Bari, ed. E.N. Girardi, 1960, p. 151. Mas este modo não é exclusivo das figuras: também as letras (e com elas os textos) são libertadas da pedra pelo seu desbaste em espaços ocultos seguindo as regras da sua morfologia (espaços ocultos que sugerem espaços de som).

²⁰¹ «Ela [a imagem do crânio] opera a substituição da manifestação exterior onde uma força não aparece senão para aniquilar uma outra, numa luta de morte, signos da força ou, melhor, sinais e os indícios que só necessitam de ser *vistos, constatados, mostrados*, e depois *contados e recitados* para que a força de que são efeito seja credível. (...) Delegações de força, estes signos têm menos valor cognitivo como representantes de conceitos do que valor empático e ético como sinais e índices (...)» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, op. cit., p. 14.

A caveira representada acima da inscrição é o esqueleto da cabeça decapitada cujo olhar é ausente, cego, privado do resto do corpo. O crânio é o resto. Como resto mortal é repulsivo e, por conformidade, também a sua figuração pictórica tem a força desse repúdio, embora o modo da sua representação possa cativar o observador, e aprisioná-lo à descrição visual da ossada (curiosidade científica?, antropológica?, arqueológica?). O observador olha-a, eventualmente, como quem vê uma ou todas as faces (anónimas? reconhecíveis? própria?). Ela tem a força de uma figura (a figura inaparecida de um retrato):

«La figure, elle, brûle les yeux, violence d'une présence qui s'impose à nous doublement, à travers sa représentation et en elle-même, objet neuf parmi des objets. C'est pourquoi la réaction première qu'elle provoque est celle de la fascination, pourquoi aussi les objets qu'elle reproduit semblent invinciblement attirés dans l'hipostase»²⁰².

Num espelhamento inevitável, a caveira é todo o retratado anónimo e, simultaneamente, reflecte qualquer olhar que recai sobre si. Um olhar que pode ser o do próprio que (se) olha, ou o que projecta como uma memória à procura da face que já desapareceu:

«La force *admodum divina* de la peinture reside en ce fait que le tableau-portrait, l'image montre les morts aux vivants ; elle les exhibe en leur tombeau pour les faire re-connaître, c'est-à-dire les faire comparaître personnellement devant les vivants pour le plus grand plaisir de ces regards recueillant ici maintenant l'image : plaisir de re-connaître l'autre disparu, effet de plaisir porté par la force divine de l'image, grâce auquel les sujets regardant, les corps-regards s'assurent eux-mêmes, se re-gardent dans l'affect et le sens»²⁰³.

²⁰² «A figura queima os olhos, violência de uma presença que se impõe duplamente: através da sua representação e nela mesma, objecto novo entre objectos. É por isto que a primeira reacção que ela provoca é um fascínio, os objectos que ela reproduz parecendo pertencer irresistivelmente à hipóstase» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., pp. 77-78. A segunda definição do dicionário Houaiss para o termo «hipóstase» é a seguinte: «equivoco cognitivo que se caracteriza pela atribuição de existência concreta e objectiva (existência substancial) a uma realidade fictícia, abstracta ou meramente restrita à incorporalidade do pensamento humano». Conforme *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, op. cit., vol. IV, p. 1996.

²⁰³ «A força *admodum divina* da pintura reside no retrato, a imagem mostra os mortos aos vivos; ela exhibe-os no seu túmulo para os dar a re-conhecer, quer dizer, fá-los comparecer pessoalmente em frente dos vivos para grande prazer dos seu olhar, rememorando, apesar da imagem: prazer de re-conhecer aquele que desapareceu, efeito de prazer comportado pela força divina da imagem, graças à qual estes sujeitos que olham, estes corpos-olho aquietam-se, eles mesmos, re-olham-se dentro do afecto e do sentido» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, op. cit., p. 12.

Na caveira, o reconhecimento não é só de *o outro* desaparecido (ausente) que reaparece através da força da representação mas, igualmente, o reconhecimento de *si* – reconhecimento da ordem das reflexões (na comunhão de destinos afins).

«Qu'est-ce que re-présenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de... (dans celle de l'espace) ? Le préfixe re- importe dans le terme la valeur de substitution. Quelques chose qui *était* présent et ne *l'est* plus est *maintenant* représenté. A la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici présent un donné, *ici* : image? Au lieu de la représentation, donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre, et une substituton s'opère d'un autre de cet autre, à sa place»²⁰⁴.

A definição ontológica da *Vanitas* pode então concentrar-se na força da figura da caveira. Enquanto signo de representação, ao qual é inerente um valor de substituição, a caveira acumula o valor de uma deslocação alegórica: concentra a imagem especular do outro e do próprio (seja o pintor, seja o observador), é um retrato (de alguém) do passado e, igualmente, (de alguém) no futuro. Um exercício de retórica visual da ordem das metalepses apresenta este crânio «em vez de»: no lugar do corpo inteiro, no lugar do corpo inerte, no lugar de um olhar, no lugar de um retrato, num trânsito com o inevitável destino do que é vivo²⁰⁵.

Do ponto de vista formal:

«(...) as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres»²⁰⁶.

Nestas *Vanitas*, os animais e os cadáveres são substituídos pelo crânio humano e a repugnância eventual desta representação deve-se, sobretudo, à sua proximidade: é um osso que faz parte do esqueleto da espécie humana, é ele que dá estrutura à face dos homens permitindo a sua distinção visual. Qualquer homem pode reconhecer este osso,

²⁰⁴ «O que é re-presentar senão trazer à presença de novo (dentro da modalidade do tempo) ou no lugar de... (na modalidade do espaço)? O prefixo re- importa no termo o valor de substituição. Qualquer coisa que *estava* presente, e não o está mais, é *agora* representado. No lugar de qualquer coisa que está presente algures, eis presente, *aqui*, como um dado: imagem? O lugar da representação, por conseguinte, é uma ausência no tempo ou no espaço, ou antes, é uma coisa outra, e uma substituição opera-se com um outro dessa outra coisa, em seu lugar» (tradução livremente minha). *Idem*, pp. 10-11.

²⁰⁵ Os retratos de Barthel Bruyn são pensados como retrato da morte.

²⁰⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Ana Maria Valente, Lisboa, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 (4ªed.), 1448b, 5-10 (p. 42).

mesmo que não identifique a face já ausente. É na distância entre este reconhecimento genérico (deste osso como parte do esqueleto humano) à sua particularização (na identificação do homem a quem pertenceu) que se desenvolve o jogo alegórico e especular da *Vanitas*, justamente, a alegoria é a figura da semântica (retórica) que releva de muitos sentidos para além da simples compreensão literal²⁰⁷.

Os poucos elementos representados, quer em **Caveira no nicho** (Figura 1), quer em **Hic et ubique** (Figura 2), conferem um carácter espartano a estas pinturas. Na primeira estão (apenas) três: caveira, papel e nicho em pedra. Na segunda estão sete: castiçal e vela, papel e tábua, crânio e maxilar, todos organizados dentro de uma caixa. A austeridade cromática deve-se à selecção dos pigmentos utilizados: o negro de fumo e o negro de marfim, misturados com branco titânio, garantem uma paleta (fria) de cinzentos a **Caveira no nicho** – pigmentos extraídos do osso carbonizado e do marfim. É do osso que se faz a tinta que representa o osso. O terra-de-siena natural e queimado, o ocre e o branco (titânio e zinco) concedem um ambiente (morno) de castanhos a **Hic et ubique**, consentem um significado especial à expressão titular (que significa «aqui e em toda a parte»): a ubiquidade da morte, que se dá-a ver sob a representação do crânio. A aplicação destas cores tem uma carga intencionalmente simbólica, uma vez que a sua origem se encontra em matérias minerais inorgânicas como o osso esmagado e queimado e as terras-naturais calcinadas. Por outro lado, os ambientes criados, quase do mesmo tom, são monótonos, sobretudo em contraponto com o excesso e o luxo cromáticos caracterizadores de outros géneros pictóricos, com aos quais a *Vanitas* se relaciona de modo particular (as naturezas-mortas e o retrato), numa comparação que, para além de plástica, é metafórica pois vem em auxílio do seu corolário: a fugacidade do instante, a efemeridade da vida, a sua evanescencia e a inevitabilidade da morte. A *Vanitas* põe em evidência o regime de substituição *en abyme* numa sucessão de transparências e convocações entre o que é imagem e o que é linguagem.

A caixa aberta em direcção ao observador faz uma metamorfose no conceito pintura-janela: torna-o pintura-caixa onde, em vez da ilusória profundidade e amplitude panorâmica, a composição se resume a três planos. O último e mais afastado é o do

²⁰⁷ As fábulas, as parábolas e os prólogos são exemplos específicos de alegorias. Nas fábulas os animais são as personagens de uma narrativa que se propõe como lição, exibindo características próprias dos seres humanos. As parábolas têm o mesmo objectivo pedagógico e moral das fábulas sem recorrerem aos animais. Nesta investigação o capítulo X: *Sic itur ad astra* estrutura-se a partir da fábula «Le lièvre et la tortue» de La Fontaine.

fundo da caixa; o do meio constitui-se pelo seu interior onde se dispõem os elementos caracterizadores; o primeiro, de superfície é aquele sem face, o único que permite ao observador aceder visualmente aos objectos representados que constituem o interior e o conteúdo da caixa (e da pintura). Como uma vitrina, onde os objectos se dispõem para serem visionados segundo uma organização específica, a composição é nivelada por uma prateleira que os estabilizam na composição e onde constroem uma hierarquia, também simbólica. Dentro da caixa, a prateleira divide cima e baixo, separa o que está em cima do que está em baixo, numa conotação que põe em evidência as alegorias. Em cima, o crânio e o maxilar, dois ossos imprescindíveis para actividades essenciais ao homem: comer e falar (alimentação e linguagem). Em baixo, o papel com a inscrição «*hic et ubique*» e o candelabro que segura a vela acesa. Mas a chama desta vela situa-se junto aos ossos e com eles e, por proximidade, adquire um valor de semelhança: vida e morte são apresentados, simbolicamente, lado a lado, equivalendo-se. Esta caixa guarda, no silêncio e quietude que são próprios da pintura, a lição da *Vanitas* e «quem quebrar este silêncio será punido pelos Deuses com trovões e relâmpagos».

De um modo genérico, a subtileza quase atonal é uma característica das representações pictóricas que preenchem o verso de algumas tábuas retabulares; de um modo particular, **Caveira no nicho** e *Hic et ubique* citam o verso de dois retratos sobre madeira de Barthel Bruyn (Figura 3 e Figura 4).



Figura 3. Barthel Bruyn (1433-1555), **Caveira no nicho** óleo s/ madeira, 37x30cm, Museu Hermitage. Com a inscrição «não há escudo que te proteja da morte, vive até morreres».

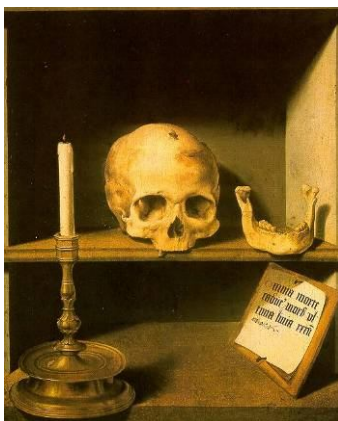


Figura 4. Barthel Bruyn (1433-1555), **Caveira no nicho** óleo s/ madeira, 61x51cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Porquê estas pinturas de referência? Porque elas são o outro lado, a outra face das tábuas dos retratos pintados por este pintor do século XVI. Representadas por trás da tábua (superfície-suporte), ficam viradas para a parede de onde não podem ser visionadas: em vez de expostas estão ocultas. A relação destas representações de Bruyn é «frente e verso»: o retrato na frente, a *Vanitas* no verso. Na frente está a representação do modelo, o seu retrato onde o «eu» retratado,

«(...) le 'je' se juge 'le plus beau [moi] du monde'. Le plus beau ? Il faut que le 'je' se voie pour se poser tel, pour se juger, c'est-à-dire s'affecter unique objet de son propre désir : le 'je' ne se découvre désirable et aimable par soi qu'à la faveur de l'image de soi qu'un instrument réfléchissant propose à la réflexion de son jugement. Travail de l'image, figurabilité, puissance, et bientôt pouvoir de donner figure au désir, de (...) dominer – sans rival –, c'est-à-dire être irrésistiblement aimé»²⁰⁸.

No verso, ou melhor, no outro lado do espelho está a representação da *Vanitas* como figura que espelha uma verdade oculta mas latente no retrato, uma representação que se guarda do olhar, e simultaneamente aguarda a confirmação do seu poder

²⁰⁸ «(...) O 'eu' julga-se 'o mais belo [eu] do mundo'. O mais belo? É preciso que o 'eu' se veja para se dispor assim, para se julgar, quer dizer, para se tornar único objecto do seu próprio desejo: o 'eu' só se descobre desejável e amável por si mesmo graças à imagem de si que um instrumento reflector propõe à reflexão: o seu julgamento. Trabalho da imagem, figurabilidade, potência e poder de figurar o desejo, e (...) de dominar – sem rival –, quer dizer, ser amado irresistivelmente». (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses, op. cit.*, pp. 31-32. O autor parafraseia PASCAL, *Pensées*, in *Œuvres complètes*, col. «L'intégrale», Paris, Éditions du Seuil, 1963, nº 559.

reflexivo e sónico²⁰⁹. Entre a frente e o verso deste mesmo suporte pictórico enlaça-se uma dupla a relação especular:

«L’homme veut se voir parce qu’il est vain et il évite de se voir parce qu’étant vain, il ne peut souffrir la vue de ses défauts»²¹⁰.

No verso, a parte secreta do retrato (e do retratado) furta-se aos olhares e encontra a sua força como *Vanitas*. O pintor, ao mesmo tempo que faz o retrato e, com ele, retém a aparência do retratado num determinado momento da sua vida, vem apor e afrontar no próprio verso do suporte de pintura, representação e presença, congelamento e passagem, perenidade e vanidade, espelhamento e deformação.

«The model of the portrait is the other paradigm of the representation sign. It directly exemplifies the sign’s reflexive dimension. At the very moment when it is making an absent or dead being present, every sign copies, reflects, or emphasizes the operation of representation»²¹¹.

As pinturas (duplas) de Bruyn fazem um jogo especular (e comparativo). Na frente, o modelo confirma a sua semelhança como se estivesse perante um espelho, na justa medida em que o rigor do exercício mimético do pintor é fiel à ideia que o retratado tem de si, seduzido pelo reflexo do espelho representacional pictórico²¹².

²⁰⁹ Sobre a qualidade reflexiva e especular do signo, escreve Marin: «Todo o signo é tanto uma coisa como uma representação. Como coisa, o signo foca sobre si mesmo a ‘visão da mente’, não representa nada que não seja ele mesmo (apresenta-se). Como representação, ele esquiva-se à consideração e desloca a visão da mente de si para o objecto que significa. O signo é então como um vidro transparente que deixa ver outra coisa através dele: assim que se torna opaco cessa de desaparecer na sua condição diáfana, para se oferecer à visão e a fazer parar» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Opacité de la Peinture: Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Edition de L’École des Hautes Études en Sciences Sociales, Col. L’histoire et ses représentations, n° 6, 2006, contracapa.

²¹⁰ «O homem quer ver-se porque é vão e evita ver-se porque, sendo vaidoso, não suporta a visão dos seus defeitos» (tradução livremente minha.). NICOLE, Pierre, «*De la connaissance de soi-même*», in : *Essais de morale*, vol. III, Paris, G.Desprez et J. Desessartz, (1ªed., 1701), 1714, p. 6.

²¹¹ «O modelo do retrato é o outro paradigma do signo representacional. Exemplifica directamente a dimensão reflexiva do signo. No momento em que torna presente o ausente ou o morto, qualquer signo copia, reflecte ou enfatiza a operação da representação» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, op. cit., p. 363.

²¹² Não está em causa a qualidade plástica da pintura mas a semelhança da representação pictórica relativamente ao retratado. Na época de Barthel Bruyn, o modelo é frequentemente o próprio encomendador ou alguém da sua família.

«Le miroir déclare instantanément la vérité de la comparaison en révélant au moi, dans la réflexion qu'il déploie dans son espace virtuel, la figure de son désir et sa défaillance.

(...) Mais c'est le pouvoir de vérité de l'instrument spéculaire qui est accusé pour trouver dans cette accusation une parfaite encore qu'aveugle satisfaction.

(...) Les miroirs ont puissance de vérité par la rigueur de leur procès de représentation des choses et des êtres»²¹³.

No verso, a representação da *Vanitas*, como murmúrio avisador, exercita o carácter crítico num duplo jogo reflexivo, proposto no esquema frente e verso da superfície tabular, onde género retratista se opõe, ou melhor, se contrapõe ao género *Vanitas*: se o primeiro ostenta da vaidade do modelo, retratando

«Un homme qui s'aimait sans avoir de rivaux
Passait dans son esprit pour le plus beau du monde.
Il accusait toujours les miroirs d'être faux
Vivant plus que content dans son erreur profonde»²¹⁴

o segundo critica essa vaidade que se traduz num excesso (patológico?) de amor-próprio:

«563. L'amour propre est l'amour de soi-même, et de toutes choses pour soi ; Il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes, et les rendrait les tyrans des autres si la fortune leur en donnait les moyens ; il ne repose jamais hors de soi, et ne s'arrête dans les sujets étrangers que comme les abeilles sur les fleurs, pour en tirer ce qui lui est propre.

«(...) [c']est par lui-même que ses désirs sont allumés, plutôt que par la beauté et mérite de ses objets»²¹⁵.

²¹³ «O espelho declara instantaneamente a verdade da comparação, ao revelar ao 'eu', na reflexão que desdobra no seu espaço virtual, a figura do seu desejo e a sua falha. [...] Mas é o poder de verdade do instrumento especular que é acusado para encontrar, nessa acusação, uma perfeita, ainda que cega, satisfação. [...] Os espelhos têm a potência de verdade pelo seu rigor de representação das coisas e dos seres» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses, op. cit.*, pp. 32-33.

²¹⁴ «Um homem que se amava sem rivais, /Passa por ser, no seu espírito, o mais belo do mundo/ Acusava sempre os espelhos de serem falsos/ Vivendo contentíssimo no seu erro profundo» (tradução livremente minha). LA FONTAINE, *Fables*, Paris, ed. G. Couton e Garnier, 1962, pp. 283-284.

²¹⁵ «563. O amor-próprio é o amor a si mesmo e a todas as coisas de modo egoísta. Faz dos homens idólatras de si mesmos, torna-os tiranos se a sorte lhes dá meios; jamais repousam fora de si e se param sobre os outros, estranhos, é como as abelhas sobre as flores: para sugar o que lhes é próprio. Os seus desejos acendem-se em seu favor e não pela beleza do mérito dos seus objectivos» (tradução livremente minha). LA ROCHEFOUCAULD, François, Duc de, *Moral Maxims by the Duke of La Rochefoucauld*, trad. e notas de Irving Primer, Cranbury/ London/ Ontario, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2003 (1ª ed, Londres, A. Miller, 1749), p. 144.

Do ponto de vista etimológico, *Vanitas* é o termo latino que significa o vazio, o que é sem valor como característica da vaidade e da futilidade. O antepositivo «van(i)» do latim *vanus*, *a*, *um* está associado ao que é ilusório, à tolice e à vacuidade, ao que não é perene, ao que se desvanece.

Vanitas é em si mesmo um corolário mas como se não bastasse esta identificação, as representações pictóricas têm associadas expressões latinas que vêm sublinhar o sentido do termo, nomeadamente *Tempus fugit* (o tempo foge), *media in vita in morte sumus* (no meio da vida estamos a morrer), *memento mori* (lembra-te que vais morrer) ou *ars moriendi* (artes do morrer)²¹⁶. Corolários inscritos nas composições deste género (e desde o Renascimento) onde encontram um paralelo figural e um imaginário específico que delega estas inscrições também para os títulos (no paratexto da pintura). A autonomia da *Vanitas* é uma consequência da Reforma protestante que reafirmou não só a noção de indivíduo mas também as de responsabilidade e de culpa. Reflete, como espelhos críticos, ao mesmo tempo que faz transparecer a força da sua mensagem. Em latim²¹⁷, os corolários dão voz à obsessão renascentista pela evocação e pela memória,

²¹⁶ Por seu lado, o retrato tem afirmações próprias subjacentes, expressas sob a fórmula linguística: *O [eu] mais (adjectivo) do mundo*; onde o (adjectivo) se substitui por qualidades como: belo, bom, justo, grande, forte, etc.: *O mais belo do mundo*, *O melhor do mundo*, *O mais justo do mundo*. Para além desta afirmação que diz respeito ao retratado, há ainda a marca autoral do pintor com o registo da expressão latina *hic, hergo, sum* (eu, aqui, agora) que, em termos jurídicos, garante a autoria e determina as modalidades de tempo e espaço, a produção pictórica bem como a aparência do retratado nesse lugar e nesse instante.

²¹⁷ O facto de, por norma, estes corolários serem inscritos/pintados em latim (embora o exemplo de Barthel Bruyn seja excepção) acrescenta-lhes uma dimensão de encriptação, na medida em que é necessário que o observador/leitor conheça o idioma latino para aceder linguisticamente à inscrição pintada. Neste ponto há uma clivagem entre a sua cultura visual (pode reconhecer que está perante a *Vanitas* sem saber especificamente qual o corolário que a sustenta) e a iliteracia que procede do desconhecimento de um idioma. Para além do tema representado, um resto advém do que constitui a inscrição: o elemento gráfico. O que fica, o que resta da inscrição é o reconhecimento dos caracteres fónicos que lhe são familiares (representados pelas letras do alfabeto), é o reconhecimento das regras de configuração da escrita que advém pelo seu desenho e a sua inserção na página, pelo aglomerado de letras que constitui cada palavra representada e a sua separação ou afastamento na superfície de inscrição; reconhece-se ainda os sinais de pontuação que polvilham o texto, as linhas preenchidas intercaladas por linhas de vazio. Pode, eventualmente, reconhecer o idioma (comparativamente, na pintura pode reconhecer-se o género) sem se aceder ao significado, que permanece um enigma. As identificações genéricas a partir da inscrição provêm de códigos que regulam e normatizam o elemento gráfico permitindo, assim, o seu reconhecimento como elementos da linguagem visual (do desenho e da geometria), nomeadamente, o ponto, a linha, a mancha e as suas articulações como forma/fundo, vazio/cheio, transparente/opaco, sobreposto/justaposto. Eventualmente, num exercício elementar que separa a figuração da abstracção, é possível identificar os elementos plásticos da pintura (pincelada, textura, cores) dos elementos visuais genéricos (pessoa, árvore, casa) e os cenários (paisagem, interior da casa, jardim), sem os especificar. Contudo, o que há de essencial e único exige não só um código de acesso mas, e sobretudo, a capacidade de estabelecer um *pathos* com a representação, com o enunciado (pictórico).

dão voz ao pensamento de uma época que se confronta com as vítimas da peste bubónica e da sífilis.

De modo geral, as composições de *Vanitas* têm, pelo menos, um destes elementos: a caveira, a ampulheta, a vela que metaforizam o tempo fugidio; ou a tulipa murcha que evoca a vanidade da beleza; por vezes, um papel com uma inscrição (a frase em corolário) faz a convocação do escritor ausente (morto?). A representação destes elementos é gradualmente transposta para o retrato. Os de Barthel Bruyn (1493-1555) exemplificam esta transposição pela presença da segunda pintura (escondida) no seu verso, onde a caveira se representa a par da inscrição – que é também uma lembrança, um trazer à memória –: «não há escudo que te proteja da morte, vive até morreres». Estes elementos caracterizadores da *Vanitas* proliferam e dispersam-se por toda a pintura renascentista europeia – independentemente do género, embora com maior protagonismo no «retrato duplo» ou em temas como «a morte e a donzela» ou «as três idades da vida». O reconhecimento e a classificação temática da pintura depende dos seus signos visuais icónicos ou figurais, mas os grandes temas²¹⁸ – de que *Vanitas* é exemplo – entram em falência perante a iliteracia visual do observador, perante a ausência de um olhar especializado e informado, perante a ausência de um olhar em poder dos códigos que decifram a imagem pictórica pelos seus significantes, perante a ausência de um olhar capaz de atribuir nomes próprios a cada figura representada e de as pensar enquanto conjunto.

Embora a *Vanitas* pertença à natureza-morta, o seu carácter alegórico característico impõe um sentido metafórico como condição *sine qua non* e os elementos que a identificam, embora possam ser representados noutras composições e noutros géneros pictóricos, têm uma força imprescindível, própria e distintiva quando estão isolados ou relacionados entre si. Toda a *Vanitas* diz o mesmo, tal como todos os poemas de amor e, no entanto, cada uma/um é diferente. Esta diferença é sustentada por processos metafóricos. A metáfora no seu estado nascente não está, ainda, autorizada pelo uso e depois, quando é absorvida pelo hábito comum da língua (ou da pintura) e o seu emprego é tão corrente que passa despercebido, deixando de ser tomada como metáfora passa a denominar-se catacrese. A pintura de *Vanitas* comporta este uso ao

²¹⁸ Os grandes assuntos em que a representação pictórica se foca, ao longo dos tempos, são sistematizados em categorias no século XVI. Remete-se para a obra síntese do historiador SERRALLER, Francisco Calvo, *op. cit.*. Remete-se também para o capítulo XII: **O Segredo**, onde são enumerados.

conjugar sistemática e repetitivamente os mesmos elementos figurais e simbólicos. Os seus recursos característicos exigem um observador que apreenda o seu sentido em corolário – sobretudo se não está explicitamente representado numa frase – condicionando a sua recepção até à sua ilegibilidade ou mesmo invisibilidade. Hoje, a carga simbólica da caveira, da ampulheta, da vela, está alterada ou fica esquecida no tempo (ou na ignorância). Na linguagem, a possibilidade de fazer derivar o significado, em relação ao significante, só se atenua pelo contexto (da palavra na frase, da frase no texto); na pintura, as possibilidades de sentido só se desambigam, por exemplo, pela sua intitulação e pela classificação (identificação) dentro de um género pictórico. Assim, a ficha técnica de uma *Vanitas* pode tornar-se um instrumento imprescindível para a sua decifração. Mas, o seu sentido – da *Vanitas* – advém, sobretudo, da representação figural, da organização ou do isolamento dos seus objectos caracterizadores cuja presença, obrigatória na composição, se articula com frases pintadas ou em título ou, ainda, enquadrada num corolário abrangente que delimita a direcção e o sentido deste género pictórico num determinado campo moral.

Na pintura **Caveira no Nicho**, a frase em epígrafe, inscrita na composição pictórica de Barthel Bruyn, é substituída por outra, de Schikeneder, embora mantenha o mesmo tipo de abecedário usado pelo pintor²¹⁹. O restrito número de signos constituintes e a simplicidade da morfologia de cada um dos caracteres do alfabeto tornam fácil a sua apreensão e memorização e ainda o seu reconhecimento pela leitura, sobretudo se estão pintados de acordo com as regras da escrita e, também, pela simplicidade do *typos* gráfico escolhido para os desenhar/pintar. Em **Caveira no nicho** segue-se o modo românico, em *Hic et ubique* copia-se o *Garamond*²²⁰. Estas inscrições participam do esquema de composição obedecendo, neste caso, às regras de perspectiva

²¹⁹ O alfabeto é um utensílio em si mesmo, um sistema claro e inerte. Quando é utilizado como figuração na pintura, na representação pintada de um texto, a sua claridade e a transparência da sua mensagem são directamente proporcionais ao rigor da manutenção das suas regras gráficas. Nesta transposição a representação do texto deve obedecer simultaneamente às regras da composição pictórica, nomeadamente à perspectiva. Esta obediência tem a força de fazer aderir a escrita à pintura como seu elemento próprio. A inscrição de um texto na superfície plana da página releva da sua planificação que só é perspectivada na sua relação com o corpo do leitor; em certa pintura (a que obedece a cânones realistas), a inscrição pode concordar com o ponto de fuga da composição e obedecer-lhe, tal como acontece em *Hic et Ubique*.

²²⁰ Nos livros medievais, as letras desenhadas com maior elaboração denominam-se «capitais» e distinguem-se porque iniciam cada frase, parágrafo e/ou capítulo do texto. Por esta ordem, tendem a complexificar-se (quer na morfologia, quer na dimensão, que aumenta) até ao irreconhecível. Nas pinturas **Caveira no nicho** e *Hic et ubique* ouve um cuidado em representar as letras do texto de modo transparente, ou seja, sem ambiguidades no desenho da sua forma, sem entraves à sua boa legibilidade.

e planificação, tal como qualquer outro elemento figural representado. Esta conformidade, entre a inscrição e a estrutura geométrica da pintura, parece aliar-se a outra: a da imagem numa aliança com a linguagem.

Do ponto de vista técnico e conceptual, a *Vanitas* privilegia a composição por planos (em vez da profundidade) ao mesmo tempo que recorre ao *chiaroscuro*²²¹. Cada uma destas técnicas (planificação e *chiaroscuro*) representa dois modelos picturais distintos: o descritivo e o narrativo. No narrativo, a técnica do *chiaroscuro* acentua o carácter teatral da representação e permite atribuir maior dramatismo à composição – que procede do conceito de pintura-janela –, e as figuras encenam um momento-chave de uma qualquer história. Em contrapartida, a pintura de *Vanitas*, talvez porque derive das naturezas-mortas, conserva o seu carácter descritivo onde exalta, com rigor, a aparência das coisas. Na *Vanitas*, a amplitude perspectica da pintura-janela metamorfoseia-se na pintura-caixa ou na pintura-nicho ou, ainda, na composição planificada (apenas) em três. Justamente, os planos aproximados (de superfície) são enfatizados na medida em que tendem a resistir à análise de um observador que se aproxime – ao enfoque – confirmando a riqueza de cada detalhe nos elementos figurados, pela descrição visual das matérias constituintes (a madeira, o vidro, o osso, a pedra) ou dos mecanismos (por exemplo, dos relógios).

O rigor da descrição pictórica, como jogo de precisão do enfoque ocular, oscila entre a generalidade e a singularidade. Ao mesmo tempo que as particularidades de um objecto representado o individualizam e distinguem entre todos os semelhantes, há um trabalho de retórica na relação entre causa-consequência (sinédoque) onde se encontra a força da alegoria, a saber (e *grosso modo*): a caveira significa a morte, a ampulheta é a expressão da passagem do tempo, a tulipa significa a efemeridade da vida e da beleza. A representação pictórica de *Vanitas* impõe-se pela sua descritibilidade, mas também pela singularidade selectiva dos elementos que mostra e, ainda, pela a sua lição sempre actual.

Em termos conceptuais, é o *trompe-l'œil* que sustenta a representação de *Vanitas*; é da prática deste exercício que se chega à minúcia descritiva exigida por cada objecto observado e representado. O observador consegue ver a precisão do enfoque do olhar do pintor sobre cada objecto, bem como a sua competência técnica (na

²²¹ Remete-se para o capítulo V: *Qui scribit, bis legit*.

transposição do real para o pictórico). Nestas pinturas, cada elemento representado demonstra o rigor do exercício de imitação que a pintura possibilita, e no limite desta execução, a representação surge sob a aparência de uma presença. Tal é o modo da sua transparência: uma camuflagem, uma armadilha visual. O apogeu desta camuflagem dá-se com o desenvolvimento da técnica de representação pictórica do *trompe-l'œil* que, embora se constitua (inevitavelmente) como uma acção de superfície, pode ser vista como consequência da necessidade de fazer desaparecer o suporte pictórico. Esta representação é, então, tomada como presença produzindo um simulacro. O objectivo desta técnica é iludir o sistema perceptivo sensorial, é «enganar o olho», mas vai mais longe: atraiçoa o sistema cognitivo, a consciência, na medida em que, perante o rigor destas representações, elas são tomadas pela realidade do que representam. Por isso, o *trompe-l'œil* carrega a representação com um excesso de presença: tal é a força da sua capacidade para enganar – engano que opacifica a representação, fazendo-a passar por real²²². O conceito de *trompe-l'œil* permite pensar os regimes de presença (como excesso) e de representação no jogo de simulações, quer através da pintura, quer através do texto cuja leitura em voz alta traduz este movimento dissociativo (entre conteúdo textual e suporte de inscrição), ainda que, em rigor, faça uma deslocação do suporte papel para o corpo do leitor, um corpo performativo que devolve a voz ao texto (a voz *da* inscrição) numa acção que o revitaliza e, numa metamorfose infinita, converte o que é inerte (o escrito, a palavra fixa, quieta ou morta) no que é animado (a voz, o vivo)²²³.

Se a palavra morre ao ficar retida e inerte pela escrita, também o olhar do pintor é fixo, petrificado na e pela representação pictórica que o dá a ver a outros olhos, através dos quais ganha vida:

²²² A experiência do observador perante estas representações pode ser a de um engano total ou parcial. É parcial se se deixa iludir (apenas) pelo engano dos sentidos (*trompe l'œil*). É total se entra na ordem do simulacro, ou seja, engana, também, a consciência. A transparência que esta técnica confere à pintura é de tal modo ilusionista que o observador pode não ter consciência de estar perante uma representação (pictórica), tomando-a como presença, como realidade. É deste equívoco que se gera a intransitividade: a representação deixa de ser percebida como tal, como se nada substituísse (como se não fosse representação), e assim, não comporta uma dimensão de ausência, justamente é vista como presença (aparentemente sem necessidade do trânsito inerente a toda o signo representacional). Fora da representação afirma Wanlin «O simulacro não tem nada a ver com a representação: é antes uma alucinação (...) Não reenvia a nada porque é auto-suficiente». Conforme WANLIN, Nicolas, *Le moment critique d'une théorie de la représentation*, in www.fabula.org/revue/cr/166.php.

²²³ Na declamação poética é comum o declamador decorar o poema para o recitar como se fosse da sua autoria, estreitando a distância entre o corpo do autor e a do *performer* que lhe restitui a voz. A expressão inglesa «*to learn by heart*» que significa «decorar» traduz-se à letra por «aprender no coração». A carga afectiva-pat(h)ológica da expressão inglesa vem sublinhar a importância deste exercício prévio do *performer* na sua aproximação ao autor.

«Préservé de toute soumission, à l’observation médusante du peintre comme à l’histoire ou à l’anecdote qui sous-tend l’œuvre [pictural] et lui sert de prétexte, il est lieu d’où nous pouvons nous laisser prendre à loisir par le piège optique du tableau ou errer dans son morcellement»²²⁴.

As naturezas-mortas seiscentistas do Norte da Europa são um exemplo deste exercício na pintura e requerem do pintor uma acuidade visual e destreza técnica invulgares: saber ver e saber representar o que se vê com os recursos próprios da pintura. As competências técnicas são postas à prova neste exercício que estreita a distância entre representação e apresentação. Mas, o excesso de presença veiculado pelo *trompe-l’œil*, se é um desafio conceptual e técnico para o pintor, é uma armadilha visual para o observador: simulacro da presença onde o que está representado (presença segunda) é tomado como real (presença primeira).

Esta técnica, quando está aplicada a figuras como a caveira – representação de predilecção da *Vanitas* –, confere uma eloquente presença. A caveira, se espelha (simbolicamente), como uma assinatura, como uma marca, a condição humana²²⁵, torna a representação por «vezes melhor, mais forte e mais intensa». É esta a força do figural na sua representação mimética de excelência técnica²²⁶.

«Tel serait le premier effet de la représentation en général. Tel serait le ‘primitif’ de la représentation comme effet : présentifier l’absent, comme si ce qui revenait était le même et parfois mieux, plus intense, plus fort que si c’était le même»²²⁷.

Para concluir, a *Vanitas* é um género pictórico onde a relação entre o figural e o textual é um enlace. Este nó é essencialmente estruturado no cânone que a sua representação propõe e onde estão implicados recursos de extraordinário efeito visual (a

²²⁴ «Preservada de toda a submissão, a obra serve de pretexto para a observação medusante do pintor sobre a história ou a anedota, e nela estabelece uma armadilha óptica que prende o olhar num deleite preguiçoso, um devaneio que erra sobre cada pedaço de pintura» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L’image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 356.

²²⁵ Conforme PRIETO, Margarida P., «A solidão essencial», op. cit., pp. 407-423.

²²⁶ BAUDRILLARD, Jean, op. cit..

²²⁷ «Tal seria o primeiro efeito da representação em geral. Tal seria o ‘primitivo’ da representação como efeito: presentificar o ausente, como se aquilo que voltasse fosse o mesmo, e por vezes melhor, mais intenso, mais forte do que se fosse o mesmo» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l’image: Gloses*, op. cit., p. 11.

estranheza dos elementos caracterizadores, a composição e relação que estabelecem entre si e o exercício de *trompe-l'œil* a potenciar o ardil do simulacro). Mas é da capacidade destas representações se deixarem atravessar pelo corolário (que está, também, na sua origem) que se forja a sua lição sempre actualizada: a violência da velocidade que, implacavelmente, anula o tempo presente – o instante – delegando-o para o campo das memória ou das expectativas; a ênfase na passagem que é a vida e da certeza do seu fim biológico; o contraponto com as distrações vãs e o alerta que impõem à consciência do homem.

CAPÍTULO VIII

VISUALIDADE POÉTICA OU POESIA VISUAL?

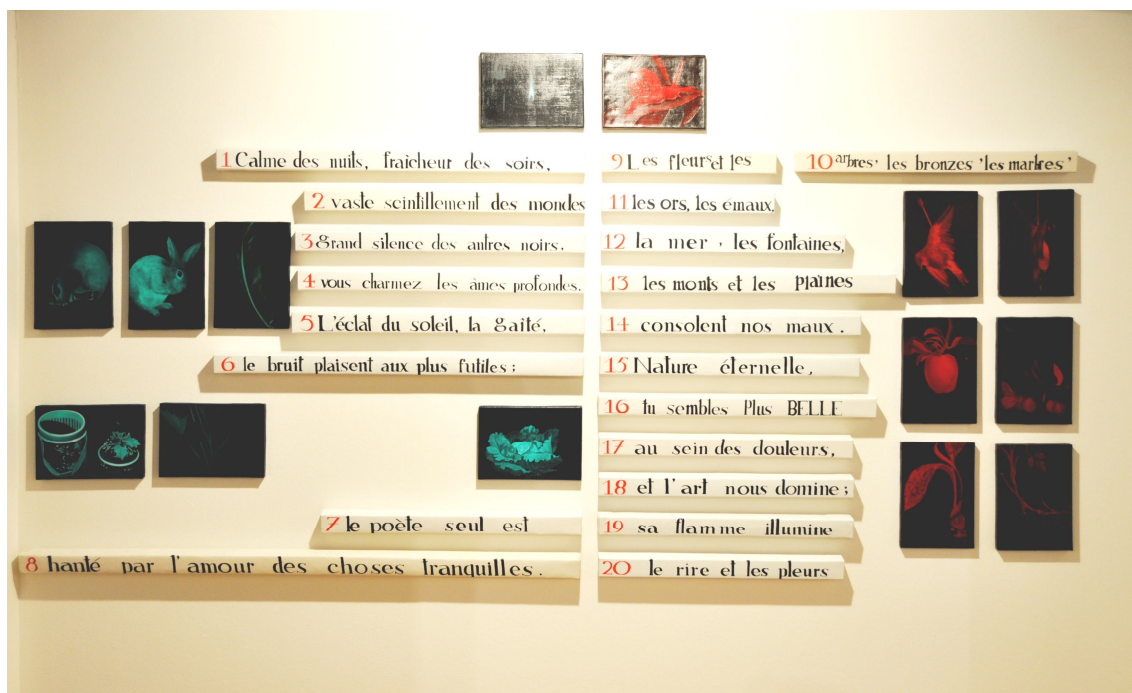


Figura 1. Ema M. *Calme des Nuits ou Vanitas* (2011) e *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta* (2011). Vista da instalação dos dois polípticos como uma peça única, na exposição **Fabuleira**. Fundação D. Luís I, Cascais, 2012.

A dupla formulação pictórica *Calme des Nuits ou Vanitas* e *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta* é pensada dentro da aporia proposta pelo título deste capítulo: visualidade poética ou poesia visual?

Os textos pintados (inscritos pela pintura) são duas canções para coro misto *a cappella* que citam os poemas *Calme des Nuits* (Op. 68, No. 1) e *Les fleurs et les arbres* (Op.68, No. 2), ambos de Camille Saint-Saëns (1835-1921):

«Calme des nuits

Calme des nuits, fraîcheur des soirs,
Vaste scintillement des mondes
Grand silence des antres noirs
Vous charmez les âmes profondes
L'éclat du soleil, la gaïté,
Le bruit plaisent aux plus futiles;

Le poète seul est hanté
Par l'amour des choses tranquilles»²²⁸.

«**Les Fleurs et les arbres**

Les fleurs et les arbres
Les bronzes, les marbres,
Les ors, les émaux,
La mer, les fontaines,
Les monts et les plaines
consolent nos maux

Nature éternelle
Tu sembles plus belle
Au sein des douleurs
Et l'art nous domine
Sa flamme illumine
Le rire et les pleurs»²²⁹.

Das múltiplas possibilidades de conjugar todas as partes constituintes destes polípticos na exposição **Fabuleira**, opta-se por mimar o esquema composicional da página impressa (um dos muitos possíveis), onde as pinturas se instalam para constituir uma única obra no espaço expositivo. Um eixo vertical central faz a separação entre ***Calme des Nuits ou Vanitas*** (à esquerda) e ***Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*** (à direita) de modo que a numeração de cada pintura-inscrição é, simultaneamente, sequencial e ordenadora da leitura, propondo os dois poemas como extensão um do outro. As vinte pinturas-inscrição individualizam cada verso dos dois poemas e constituem o núcleo central desta composição. Sucedem-se na vertical e o seu formato horizontal está de acordo com a linearidade da escrita: o traço pintado desenha cada letra, inscreve os termos, reproduz a frase (o verso), simultaneamente, como linha de texto e como pintura. A cada verso corresponde um rectângulo cujo lado maior se enforma e delimitada no seu comprimento para simular a linha de texto como linha visual e plástica. A figura da linha é determinante. Estruturante e estrutural quer para a

²²⁸ «Calma da noite/ Frescura do entardecer/ Ampla cintilação dos astros/ Silenciosa caverna negra/ Que encantas as almas profundas/ O brilho do sol, a vivacidade/ O ruído agrada às almas vãs/ A solidão do poeta é assombrada pelo amor às coisas tranquilas (tradução livremente minha). SAINT-SÄENS, Camille, *Calme des nuits*, op. 68, Nº 1.

²²⁹ «As flores e as árvores/ Os bronzes, os mármore/ os ouros, os esmaltes/ O mar, as fontes/ As montanhas e as planícies/ consolam-nos a melancolia. Eterna Natureza/ pareces sempre mais bela/ quando olhada com dor/ A arte domina-nos/ A sua chama ilumina/ risos e lágrimas» (tradução livremente minha). SAINT-SÄENS, Camille, *Calme des nuits*, op. 68, Nº 2.

forma destes suportes pictóricos, quer como elemento caracterizador da concepção do esquema de instalação. O comprimento pronunciado destas pinturas-inscrição destaca-se (relativamente à sua altura) para sublinhar a sua horizontalidade e a sua adequação à linha de texto (e vice-versa). À linearidade, proposta por estas pinturas-inscrição, é acrescentada a profundidade como saliência: os cinco centímetros de relevo (espessura) ressaltam da parede convocando as peças de entalhe tipográficas, os carimbos. A este conjunto associa-se outro, composto por catorze, exclusivamente figurais (sem qualquer inscrição de texto), dividido em dois grupos pictóricos (sete mais sete): distintos pelas figuras representadas e pela cor: verde-esmeralda (à esquerda) e sete *crimson lake* (à direita) (Figura 1)²³⁰. O ambiente de cor de cada um destes conjuntos é conseguido pela aplicação final de uma velatura transparente que constitui o último gesto do processo pictórico: uma fina camada de tinta sobre o trabalho de modelação da representação figural pintada, (apenas) neste caso, com um negro fumo (PBI 8) e brancos titânio (PW 6) e zinco (PW 4).

Às pinturas-inscrição *Calme des Nuits*, numerados a vermelho de um a oito (da Figura 2 à Figura 9), são associadas as pinturas-figura intituladas *Vanitas*, de pigmento verde-esmeralda que, no sublinhar ou acrescentar sentidos às frases do poema pretendem, no seu conjunto, evocar este género pictórico (da Figura 10 à Figura 16).

1 Calme des nuits, fraîcheur des soirs,

Figura 2. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas: Calme des nuits, fraîcher des soirs*
2011, óleo s/tela, 94.5x5x4.5cm

2 vaste scintillement des mondes

Figura 3. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas: vaste scintillement des mondes*
2011, óleo s/tela, 72x5x4.5cm

3 Grand silence des antres noirs.

²³⁰ Verde-esmeralda é o nome do pigmento composto pela mescla PW 4 +PW 6 + PY 151 + PG 7 (*zinc oxide + titanium dioxide rutile + Stabe monoazo + phthalocyanine*); *Crimson lake* extra é o nome do pigmento composto com PV 19B + PV 19R PR 83 + PR 88 (*quinacridone + dihydroxyanthraquinone + thioindigoid*). Conforme *Blockx-Catálogo des couleurs extra fines à huile* (Bélgica, 1865) e *Old Holland Classic Oil colours: colour-chart* (Holanda, 1664).

Figura 4. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas : grand silence des antres noirs*
2011, óleo s/tela, 74.5x5x4.5cm

4 vous charmez les âmes profondes.

Figura 5. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas : vous charmez les âmes profondes*
2011, óleo s/tela, 73.5x5x4.5cm

5 L'éclat du soleil, la gaité,

Figura 6. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas : L'éclat du soleil, la gaité*
2011, óleo s/tela, 75.5x5x4.5cm

6 le bruit plaisent aux plus futiles ;

Figura 7. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas : le bruit plaisent aux plus futiles*
2011, óleo s/tela, 95x5x4.5cm

7 le poète seul est

Figura 8. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas : le poète seul est*
2011, óleo s/tela, 67x5x4.5cm

8 hanté par l'amour des choses tranquilles.

Figura 9. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas : hanté par l'amour des choses tranquilles*
2011, óleo s/tela, 143.5x5x4.5cm



Figura 10. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas: coelho*
2011, óleos/tela, 27x19cm.



Figura 11. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas: pena*
2011, óleos/tela, 27x19cm.



Figura 12. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas: caveira*
2011, óleos/tela, 27x19cm.

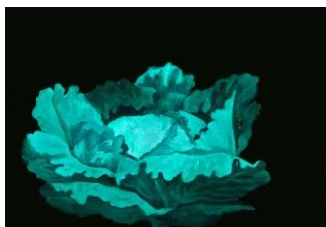


Figura 13. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas: couve*
2011, óleos/tela, 19x27cm.



Figura 14. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas: chama*
2011, óleos/tela, 19x27cm.



Figura 15. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas: perfume*
2011, óleos/tela, 19x27cm.



Figura 16. Ema M, *Calme des Nuits ou Vanitas: caules*
2011, óleos/tela, 19x27cm.

Um esquema idêntico, de carácter associativo, faz acompanhar as onze pinturas onde se inscreve *Les fleurs et les arbres* numeradas de nove a vinte (da Figura 17 à Figura 28) com **Naturezas-mortas**, título das sete pinturas predominantemente pigmentadas com *crimson lake* que aludem a este género pictórico, delimitando a sua representação a temas como a botânica e as raridades exóticas próprias de um gabinete de curiosidades (da Figura 29 à Figura 35).

9 Les fleurs et les

Figura 17. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta, Les fleurs et les*
2011, óleo s/tela, 45.5x5x4.5cm

10 arbres, les bronzes, les marbres

Figura 18. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta, arbres, les bronzes, les*
marbres
2011, óleo s/tela, 72x5x4.5cm

11 les ors, les émaux,

Figura 19. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta, les ors, les émaux*

2011, óleo s/tela, 45x5x4.5cm

12 la mer , les fontaines,

Figura 20. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*, la mer, les fontaines
2011, óleo s/tela, 63.5x5x4.5cm

13 les monts et les plaines

Figura 21. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*, les monts et les plaines
2011, óleo s/tela, 76.5x5x4.5cm

14 consolent nos maux .

Figura 22. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*, consolent nos maux
2011, óleo s/tela, 67.5x5x4.5cm

15 Nature éternelle ,

Figura 23. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*, Nature éternelle
2011, óleo s/tela, 67.5x5x4.5cm

16 tu sembles Plus BELLE

Figura 24. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*, tu sembles Plus BELLE
2011, óleo s/tela, 72x5x4.5cm

17 au sein des douleurs,

Figura 25. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*, au sein des douleurs
2011, óleo s/tela, 66x5x4.5cm

18 et l'art nous domine ;

Figura 26. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*, et l'art nous domine
2011, óleo s/tela, 66x5x4.5cm

19 sa flamme illumine

Figura 27. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*, sa flamme illumine
2011, óleo s/tela, 66x5x4.5cm

20 le rire et les pleurs

Figura 28. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*, le rire et les pleurs
2011, óleo s/tela, 64x5x4,5cm.

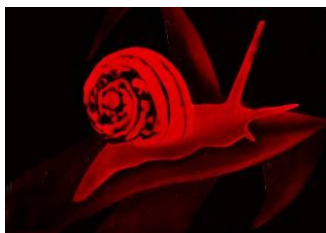


Figura 29. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta : caracol* 2011, óleos/tela, 19x27cm.



Figura 30. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta : cerejas*, 2011, óleos/tela, 27x19cm.



Figura 31. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta : maçã*, 2011, óleos/tela, 27x19cm.



Figura 32. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta : pássaro* 2011, óleos/tela, 27x19cm.



Figura 33. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta : raiz*
2011, óleos/tela, 27x19cm.



Figura 34. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta : pássaro*
2011, óleos/tela, 27x19cm.



Figura 35. Ema M, *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta : tuberculo*
2011, óleos/tela, 27x19cm.

O conjunto das vinte pinturas-inscrição centrais faz das letras e dos números a sua única figuração (preto e vermelho sobre branco, tinta sobre tela). É necessária uma distinção entre as letras no plano do texto e no plano da pintura para que elas existam

como traços distintivos no sistema linguístico e como figuras no sistema pictórico. As três categorias da inscrição são o ritmo, a posição e o encadeamento cuja ressonância no leitor/observador fixa num eixo vertical ou horizontal no texto – categorias que são respeitadas na representação e na instalação para garantir a sua legibilidade. O valor distintivo de cada letra depende da convenção de leitura em que se apoia, mas também da sua posição espacial e relativamente a um leitor tomado como referência de orientação. O N é N porque está numa posição e orientação relativamente às outras letras e ao leitor:

«(...) partant de N, on obtient Z par une rotation de 90 degrés dans le plan autour du sommet inférieur de N. Or le système de axes ne saurait être arbitraire, il a son référentiel dans la position du corps du lecteur qui fixe la verticalité et l'horizontalité»²³¹.

A e N opõem-se pela figura rítmica; N e Z pela direcção linear e posição. Também palavras diferentes se opõem pela ordem das letras que as compõem, ou seja, por encadeamento (ou por permuta, como acontece, por exemplo com cato, pato, rato, mato).

A simetria entre o rosto do texto pintado e o rosto do leitor/observador produz um frente a frente, que é mimado na instalação pictórica de *Calme des Nuits ou Vanitas* e *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*²³².

A plasticidade gráfica de cada letra (do caractere enquanto signo visual) está na sua configuração de traço cujos valores são a direcção, a densidade, a curvatura e/ou rectidão e a posição relativa no suporte. É justamente no jogo entre estes valores que se passa do *tupos* (do modelo de cada letra) ao *typos* (ao desenho individualizado do abecedário, que é, aqui, representado com serifas, seguindo a família *Garamond*) – valores próprios da linha em curva, da linha recta (vertical, horizontal e oblíqua) e dos intervalos determinados por estas formas.

«Or la ligne presente une ambiguïté comparable à celle de l'intonation. D'un côté elle touche à une énergétique, de l'autre à une écriture»²³³.

²³¹ LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 212.

²³² Sobre este frente a frente (*vis-à-vis*) remeto para o capítulo X: *Sic itur ad astra*.

²³³ «Ora, a linha apresenta uma ambiguidade comparável à da entoação. De um lado, participa de uma energia, de outr, de uma escrita» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 216.

A linha apresenta uma ambiguidade comparável à entoação: por um lado, está afectada a uma energia ou acção (uma pulsão) e, por outro, a uma escrita (a uma regra). A pintura inscreve esta linha como texto pintado num exercício disciplinado que deriva do rigor das verticais, das curvas, das hastes, das horizontais e dos ângulos que a família *Garamond* impõe em *Calme des Nuits ou Vanitas* e *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta*. E na sua versão menos elaborada ou mais simplificada, estes traços podem perder sentido plástico e valer apenas como traços distintivos constituintes dos significantes estruturais. É esta a principal distinção entre as duas famílias de tipos (typos) gráficos: com serifas – *Garamond* – ou sem – *Didot*²³⁴. Estes sinais são acrescentados ao desenho estrutural de cada letra. A letra é tomada como «tupo», termo grego que significa «modelo», e enforma-se num «typo» que é a sua caracterização distintiva, a marca no «tupo». A boa forma das letras e a sua disposição na superfície de inscrição segue uma intercepção de duas exigências contraditórias: a da significação articulada (que exige maior legibilidade e transparência ao significante) e a do sentido plástico (na relação visual com a expressão gráfica que se traduz na opacidade do significante). O equilíbrio instável entre a significação articulada e o sentido plástico tem o tempo como unidade de medida: a perda da primeira é o ganho do segundo (e vice-versa).

«Est lisible ce qui n'arrête pas le course de l'œil, ce qui donc s'offre immédiatement à la reconnaissance. On connaît l'enregistrement des mouvements de l'œil lisant. Au contraire, pour entrer en communication avec l'énergétique de la ligne plastique, il faut s'arrêter à la figure. Plus le dessin

²³⁴ As serifas que distinguem a família *Garamond*, embora possam ser vistas como sinais extra ao desenho da letra, têm um papel crucial na rapidez da leitura, ultrapassando uma função meramente decorativa e formal, porque vão marcar visualmente as linhas de texto, separando-as do vazio entre linhas. Em termos práticos, esta separação permite, ao leitor, saber imediatamente qual a linha seguinte num corpo denso de texto, ou seja, garante uma leitura fluida e contínua. A auxiliar este processo de velocidade, o comprimento das linhas de texto não deverá ultrapassar os vinte e um caracteres – medida que garante que toda a frase se inclua dentro da amplitude do campo visual do leitor. Perante uma linha mais comprida será inevitável ampliar o campo visual com um movimento da cabeça, num gesto que se repete em cada linha de texto. Estes contínuos e repetitivos deslocamentos afectam negativamente o leitor (que se cansa mais depressa) no enfoque da leitura e, igualmente, porque o texto se estende para lá da periferia do campo visual, sai fora do enquadramento e, assim, sempre que se volta ao início de uma linha é necessário movimentar a cabeça para reencontrar a continuidade do texto. Neste caso, também as letras serifadas garantem uma legibilidade maior do que as não serifadas, na medida em que fazem uma distinção maior entre a linha de texto e as linhas brancas que as separam (espaço entrelinhas).

dégagera cette énergétique propre, plus il exigera d'attention, d'attente, de stationnement»²³⁵.

A velocidade do reconhecimento é inversamente proporcional à opacidade do significante. A velocidade da leitura advém do imediato reconhecimento não da linha que desenha as letras mas das letras desenhadas em boa forma, o que as torna imediatamente invisíveis, transparecendo para dar origem ao significado do texto. O valor de cada letra é determinado segundo leis que se geram por um princípio de economia e que organizam e regulam o ritmo dentro da superfície de inscrição (num acordo com uma geometria própria delimitada e delimitante, neste caso, do limite próprio do suporte pictórico). Estas regras impõem uma ordem no domínio do visível (ao nível do registo da escrita) e permitem encontrar in-variantes, leis fixas, intervalos constantes entre os caracteres que reduzem as opacidades (promovendo a velocidade da leitura), as distorções gráficas (anamorfoses do «*tupos*» que o abstractizam), as sobre-impressões (acumulação por sobreposição dos caracteres que levam à sua ilegibilidade), as arritmias (nas cadências dos termos inscritos e respectivos espaçamentos), as variações ou variantes gráficas (quando o «*tupos*» se caracteriza em diferentes «*typos*»). Estas regras regulam o que na linguagem é visível, ou seja, o que se destina exclusivamente ao olhar do leitor; mas visam um estatuto de invisibilidade, que atesta da sua condição sónica. O texto das pinturas-inscrição de *Calme des Nuits* e *Les Fleurs et les Arbres* é pintado para elevar (ou relevar) cada caractere ao estatuto de figura pintada garantindo-lhe a mesma luminosa organização (e legibilidade) que tem no escritural.

«C'est qu'il appartient au signifiant linguistique de se faire complètement oublier au bénéfice du signifié – sauf évidemment lorsque l'intention inverse, celle de le mettre en relief, anime l'ordonnance du message, comme c'est le cas dans l'usage que l'art fait du langage(...)»²³⁶.

²³⁵ «É legível o que não retém o olhar, o que não detém o caminho do olho, o que se dá de imediato ao reconhecimento. Para entrar em comunicação com a linha plástica, há que deter-se na figura [na forma da letra]. Quanto mais energética se desprende do desenho mais atenção exigirá, mais espera, mais estacionamento» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 216.

²³⁶ «O significante linguístico inclui um tal esquecimento de si mesmo em benefício do significado, salvo evidentemente, quando a intenção inversa, a de o destacar, anima a disposição da mensagem, como ocorre pelo emprego da linguagem feito pela arte» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 289.

Calme des Nuits ou Vanitas e Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta

vem suprimir a diferença entre a pintura e a escrita, ao sublimar uma na outra, quer pelas pinturas-inscrição, quer pela lógica de aproximação e afinidade destas com as pinturas-figura que a sua instalação impulsiona:

«Entre l'opposition et la différence, il y a la différence de l'espace du texte à l'espace de la figure. Cette différence n'est pas de degré, elle est constitutive d'un écart ontologique, les deux espaces sont deux ordres du sens, qui communiquent, mais qui par conséquent sont séparés. Il faut dire plutôt espace *textuel* qu'espace du texte, espace *figural* qu'espace de la figure. Cette préférence marque que le texte et la figure engendrent, chacun respectivement, une organisation propre de l'espace qu'ils habitent. (...) Par espace textuel, j'entends donc l'espace où s'inscrit le signifiant *graphique*»²³⁷.

Pela inscrição dos dois poemas num suporte tradicionalmente pictórico e com a técnica da pintura, o espaço textual (aquele do significante gráfico) toma características próprias do espaço figural – afasta-se de um (do textual) para se aproximar do outro (do figural). Quando os limites físicos de cada pintura-inscrição são especificados de acordo com o comprimento de cada verso indiciam, *a priori*, o pensamento e o relacionamento entre inscrição e suporte (enquanto elemento que sustenta e delimita) e, igualmente, o raciocínio espacial sobre a representação da inscrição, onde o «*tupos*» se caracteriza pelo «*typos*». Na sua transposição, esta escrita pintada faz-se como uma cópia (o regime da citação). Um escrever que é um pintar, onde a escrita se transfigura em pintura, tendo no seu horizonte, primeiro, um observador e, depois, um leitor e um ouvinte.

Como estímulo visual, esta obra faz apelo, sobretudo, ao modo dançante do olhar que pode ser (ou não) impelido para o modo de leitura através da inscrição pintada, onde uma voz (a do poeta) se dá a ouvir visualmente (pela mão do pintor): um grão de voz, um ruído, uma rouquidão, uma espécie de interferência de origem que soa do fundo de cada verso representado²³⁸. Mas antes de ser pintado, este poema foi musicado (pelo próprio autor), quer dizer, a sua escrita é dupla: é texto e canção, pode ser dito e

²³⁷ «Entre a oposição e a diferença está a diferença do espaço do texto e do espaço da figura. Diferença constitutiva, de separação ontológica; os dois espaços são suas ordens de sentido que comunicam mas que consecutivamente estão separados. Falta ainda referir que o espaço textual é o espaço do texto, e espaço figural é o espaço da figura. Textual e figural engendram, cada um, uma organização própria do espaço em que habitam. (...) Por textual entenda-se o espaço onde se inscreve o significante gráfico» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 211.

²³⁸ Este grão de voz é como os *pixel* das imagens digitais, no sentido em que é fundamental na sua constituição (é condição *sine qua non*), mas passa tende a passar despercebido à percepção visual.

cantado. O título das pinturas, que toma o título da composição de Saint-Saëns, vem, justamente, convocar este conteúdo musical (latente).

«Medim transparent, medium utile. (...) Utile, l'écriture le serait dans la mesure où elle permet de conserver l'oral. Cela est vrai sans doute de l'alphabet, du moins sous sa forme latine, car son principe, phonématique et non phonématique comme celui des alphabets, le rend surtout distinctif, c'est-à-dire opérationnel dans l'abstraction»²³⁹.

Segundo Lyotard, a norma da linguagem quotidiana (cujo objectivo é comunicar) consiste no apagamento ou na evemencialidade do signo linguístico (que é escrito para ser lido) e da substância fónica (cuja oralidade é efémera) em benefício da significação. Um apagamento, a favor do significado, que consiste em tornar transparente o significante no momento em que se dá aos olhos do leitor.

«C'est cette clarté immédiate du discours qui est l'obscurité même»²⁴⁰.

A densidade do discurso revém da relação de transparência entre o significado e o significante: quando o leitor/ouvinte não tem o significado de uma palavra no seu código (ou este significado tem uma débil probabilidade de aparição) dá-se a opacidade do significante: a palavra torna-se um conjunto de letras/sons, que se dão à visão/ao ouvido, mas perdem a sua capacidade de deixar transparecer um significado²⁴¹. Assim, mesmo quando a convenção da escrita e da leitura é respeitada, esta obscuridade permanece porque se secundariza a nitidez do significante, ou seja, a imediatez da significação.

«La lettre est le support d'une signification conventionnelle, immatérielle, à tous égards identique à la présence du phonème. Et ce support s'efface derrière ce qu'il soutient : la lettre ne donne lieu qu'à la reconnaissance rapide, au bénéfice de la signification. Cette qualité d'évanescence, le signifiant graphique (comme phonique) la doit à son caractère arbitraire. Mais ici par

²³⁹ «Meio transparente, meio útil. Útil na medida em que permite conservar a oralidade. O que é sem dúvida verdadeiro para o alfabeto, pelo menos na sua forma latina, pois o seu princípio fonético e não fonético, que é o dos abecedários, torna-o distintivo, quer dizer, operacional na sua abstracção» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., pp. 40-41.

²⁴⁰ «Esta imediata claridade do discurso equivale à sua obscuridade» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, op. cit., p. 80.

²⁴¹ *Idem*.

arbitraire, (...) je désigne le rapport de l'espace scriptural au corps propre du lecteur»²⁴².

Quando uma palavra dentro de um enunciado apresenta dificuldades para o leitor/ouvinte ou cria equívocos (por exemplo, no desconhecimento do léxico ou do idioma) dá-se um atraso de compreensão de onde procede uma opacificação estrutural na relação entre significado e significante. Contudo, e de modo a evitar a opacidade gráfica, os versos dos poemas de Camille Saint-Saëns dão pintados respeitando a boa forma dos caracteres. A opacidade pode vir, justamente, do idioma. Mas estes poemas têm uma sonoridade específica e são cantados (têm uma musicalidade) que, por associação, reforçam a criação de uma imagética própria (da ordem das imagens mentais) que é assistida por imagens (da ordem da pintura), enriquecendo um imaginário²⁴³. Na medida em que *Calme des Nuits* se acrescenta a *Vanitas* e que *Les Fleurs et les Arbres* se relaciona com *Natureza-morta*, ao imaginário dos poemas é acumulado o imaginário da pintura (da pintora).

«(...) vouloir pénétrer d'image l'écriture implique deux comportements bien différents. L'un, tourmenté du désir de 'voir' comme de cette faculté merveilleuse donnant accès au réel, tandis que les mots, dans leur principe, n'en désignent que l'illusion, cherche à s'approprier le visible, à dévorer dans le discours. (...) L'écrivain visuel ne se soucie que de rivaliser avec le peintre par une manipulation inédite – et peut-être contre-nature – de la langue. Ou plus exactement, ce qu'il vise n'est pas d'égaler le peintre mais de posséder son pouvoir. Faire voir à travers un texte, ce sera toujours pour lui gagner les regards à sa lecture, substituer triomphalement l'imaginaire verbal à l'image»²⁴⁴.

²⁴² «A letra é o suporte de uma significação convencional, imaterial, em todos os aspectos, idêntica à presença do fonema. Este suporte eclipsa-se atrás do que sustém: a letra só dá lugar ao reconhecimento rápido, em benefício da significação. A qualidade da evanescência: o significante gráfico (assim como o fónico) deve a qualidade evanescente ao seu carácter arbitrário (...) numa relação do espaço escritural com o do próprio corpo do leitor» (tradução livremente minha). *Idem*, pp. 211-212.

²⁴³ A distinção entre as imagens da percepção e as imagens mentais está amplamente desenvolvida no capítulo IX: *Château-d'eau*.

²⁴⁴ «(...) a escrita, ao querer penetrar na imagem, vai seguir dois caminhos bem diferentes. Um, atormentado pelo desejo de ver como capacidade maravilhosa que dá acesso ao real; apesar das palavras, no seu princípio, não designarem senão ilusoriamente, elas procuram apropriar-se do visível, devorá-lo pelo discurso. (...) O tormento do escritor visual é rivalizar com o pintor, com uma manipulação inédita – e talvez contra-natura – da língua. Ou, mais concretamente, aquilo que visa não é igualar o pintor mas possuir o seu poder. Fazer ver através de um texto é o que sempre permitiu ganhar a atenção da leitura, é o que substitui triunfalmente o imaginário verbal pela imagem» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *op. cit.*, p. 358.

O regime paratextual da dupla intitulação é, igualmente, uma estratégia para conotar cada um dos poemas de Camille Saint-Saëns com dois géneros da pintura: a *Vanitas* e a natureza-morta. A dupla intitulação permite aferir as figuras representadas e os contextos, numa estratégia de ampliação dos seus sentidos.

Se, por um lado, a linguagem «(...)», pelo menos dentro do seu uso poético, é habitada, perseguida pela figura»²⁴⁵, por outro, a *Vanitas* e a natureza-morta convocam um texto próprio (um subtexto delimitador das escolhas do pinturas relativamente às figuras que se associam aos poemas, e ainda aos seus corolários específicos). A função das pinturas-figura, no campo poético aberto pelo texto de Camille Saint-Saëns, é da ordem da interferência, onde a composição instalativa tem uma função decisiva. A partir dela, os dois grupos de pinturas são postos em relação constituindo-se como unidade. A disposição geométrica das partes (entre si) permite convocar, simultaneamente, as estruturas de organização do texto da poesia concreta e da poesia visual – duas técnicas literárias que relevam do espaço plástico da página e do campo imagético das palavras. Neste caso, o campo imagético de *Calme des nuits* e de *Les Fleurs et les arbres* é complementado, ou antes, reforçado pelos dois conjuntos de pinturas-figura cujo título (...ou **Natureza-morta** e ...ou **Vanitas**) determina sentidos, especificando os elementos a figurar, e amplia o próprio imaginário da pintura de género – veiculado pela pintura europeia a partir do século XVI (sobretudo no Norte) – propondo, nas imagens da percepção, a sobreposição pela convocação das imagens mentais estimuladas pelo texto.

Porque o signo visual é, em si mesmo, substantivo, individual, isolado e único, a articulação entre signos de diferentes ordens (linguístico e visual) permite ampliar o seu relacionamento, abrindo o campo da associação livre por via da plasticidade da pintura, especificamente, pela instalação pictórica onde as pinturas se conjugam, veiculando o estímulo visual enquanto relação de conjunto. É este o princípio que regula a instalação destes polípticos, onde a subjectividade – neste caso autoral – vem estabelecer articulações metafóricas e alegóricas entre as trinta e seis pinturas (independentes), por via da poesia de Camille Saint-Saëns e por via das figuras representadas como natureza-morta e *Vanitas*.

A comparação entre o modo de inscrição dos poemas de Camille Saint-Saëns *Calme des nuits* e *Les Fleurs et les arbres* e o modo de inscrição da fábula de La

²⁴⁵ «(...)au moins dans son usage poétique [est] habité, hanté par la figure» (no texto a tradução é livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 250.

Fontaine «*Le Lievre et la Tortue*»²⁴⁶ permite fazer duas distinções óbvias: ambas imitam um *typos* gráfico serifado, mas nos poemas-canção usam-se as maiúsculas e as minúsculas, enquanto na fábula apenas se aplicam as maiúsculas; na inscrição pintada do texto de La Fontaine as linhas compactam-se sem intervalos vazios entre si (estes intervalos estão anulados) mas, na inscrição dos poemas de Camille Saint-Saëns, as linhas de texto (versos) autonomizam-se em telas de formato linear (rectângulo pronunciado em comprimento) para dar relevo ao espaçamento entre cada um/uma (num exercício de causa e consequência): a distância «entre» pinturas é a exacta medida do seu posicionamento instalativo (que admite inúmeras variações de responsabilidade autoral), neste caso, cinco centímetros que espelham à altura das pinturas-inscrição²⁴⁷. Este espaçamento permite que a parede que suporta a instalação se constitua simultaneamente como elemento visual e como elemento textual: no primeiro caso traduz-se como o espaço «entre» pinturas e, no segundo caso, como espaço «entre» linhas de texto, interferindo directamente na visualidade e na legibilidade do políptico. A instalação dá-se ao olhar como uma página glosada de um manuscrito medievo²⁴⁸.

²⁴⁶ Remete-se para o capítulo X: *Sic itur ad astra*.

²⁴⁷ A imprensa inventa peças de entalhe manipuláveis e individuais para cada letra, mas a necessidade tecnológica faz surgir, igualmente, peças de entalhe que ocupam o espaço entre palavras, margens e linhas de texto constituintes da página. São peças para os espaços «entre», peças «em branco», imprescindíveis à elaboração do sentido verbal e à construção textual. Este branco tipográfico (um vazio visual onde se organizam os textos) começa por ter expressão no século XVI, nas páginas de rosto dos livros.

²⁴⁸ A concepção destes polípticos teve sempre em consideração dois modos (opcionais) para a sua instalação: a parede ou a vitrina. Esta decisão não se deve a um capricho do momento mas a dois factores determinantes: o primeiro destes factores é uma decisão entre a verticalidade (da parede) ou a horizontalidade (da vitrina). O políptico é instalado na vertical, sustentado por uma parede, ou na horizontal, dentro de uma vitrina. Qualquer uma destas instalações tem consequências na fruição do observador porque propõe uma relação, com o corpo, absolutamente distinta. A vitrina horizontal tem um vidro que separa o observador/leitor das pinturas, criando uma distância e uma visibilidade distorcida sobre o políptico pela acentuação da perspectiva. Instaladas na parede, as pinturas entram no plano das convenções, frente a frente com o observador. O segundo factor depende da área que o políptico pode ocupar (depende da dimensão da parede de cada espaço expositivo ou de cada vitrina), e do modo como a relação entre as pinturas (inscrição/figura) se faz, ou seja, qual é o jogo compositivo que se estabelece entre todas as suas peças, onde o espaço branco ou vazio entre peças é determinante e contribui para uma sensação de agrupamento (se as peças se concentram) ou dispersão (se as peças se afastam em direcção aos limites do suporte onde se instalam). Em qualquer um dos casos, todas as peças constituintes do políptico são como peças de um jogo, onde a pintora é a jogadora. No momento de sua instalação, a pintora está criativamente liberta para tomar qualquer decisão sobre que relação estabelecer entre as peças deste jogo. Cada acção de instalar, de cada vez, abre possibilidades diferentes, num processo de concatenação (como se cada pintura fosse um termo numa frase).

«L'apparition de la page glosée prouve que, même en culture alphabétique, les spécificités de l'écriture sont ressenties comme étant de nature spaciale. La mise en page et la hiérarchie des corps de lettres autorisent une lecture à plusieurs niveaux : texte, glose ordinaire (encadrante), gloses universitaires»²⁴⁹.

No suporte de instalação – a parede branca – os «intervalos «entre» pinturas são pausas, pontuações no ritmo de visualização que garantem a convocação de um silêncio imprescindível: o da respiração visual, como distanciamento regulador de uma espacialidade plástica, um «entre» pinturas que propõe uma ordem e uma organização, em vez de um caos cumulativo. Estes espaços «entre» são os intervalos brancos da parede, ou antes, intervalos de silêncio, tomados por Lyotard como casos particulares de pontuação, que convocam a entoação e o movimento da respiração orgânica (inspiração-expiração) inerente à entoação discursiva e musical:

«On peut en juger sur les écarts typographiques qui définiront et maintiendront des oppositions entre intervalles, selon qu'ils séparent les lettres d'une même mot, les mots d'une même phrase, les phrases d'un même paragraphe, etc.. Ces intervalles n'ont pas de valeur plastique, ils ne sont que des cas particuliers de la ponctuation»²⁵⁰.

O valor plástico deste espaçamento carrega um valor melódico ou métrico que cria sentido e expressão (é a introdução do desejo) porque se interpreta como sinal de pontuação²⁵¹. Espaçamentos de ordem musical: silêncios, respirações, pausas e repetições têm um papel determinante no ritmo de visualização de *Calme des Nuits ou Vanitas* e *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta* porque fazem a transposição de um esquema que regula a fixação do som para a visibilidade da sua inscrição, esquema que afecta tanto as pinturas-figura como as pinturas-inscrição e que é veiculado pelo seu instalar. Na leitura em plena voz de um texto, a entoação é a

²⁴⁹ «O aparecimento da página glossada é prova que, mesmo na cultura alfabética, há consciência de que as especificidades da escrita têm uma natureza espacial. A colocação na página e os distintos corpos [tipos e escala] de letra autorizam a vários níveis de leitura: texto, glosa ordinária (enquadrada, encadernada) e glosa universitária». (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. III (ou 193).

²⁵⁰ Pode-se presumir, a partir dos espaços tipográficos que definiram e mantêm as oposições entre intervalos, os que separam as letras de uma mesma palavra, os que separam cada palavra dentro de uma mesma frase, os que separam as frases dentro dos parágrafos, etc. Estes intervalos não têm um valor plástico: são casos particulares de pontuação» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, op. cit., p. 214.

²⁵¹ É deste espaçamento que *Un Coup de dés* encontra a sua força expressiva e significativa. Depois de Mallarmé, a força deste espaço «entre» será recorrente quer na poesia concreta quer na poesia visual.

articulação destes espaçamentos; na instalação, será a força de uma espacialidade «entre» pinturas – um branco que as rodeia (envolve) e as separa (afasta) umas das outras distanciando-as, neste caso a cinco centímetros, e que determina os movimentos da dança ocular. O espaçamento pode ter, assim, uma condição de *virtus* tão ou mais forte do que as pinturas que põe em relação²⁵².

O sentido de grupo é sustentado pelo modo de instalar todas as partes deste políptico e a sua coesão perpassa na relação entre pinturas-figura e pinturas-inscrição que se mostram como um agregado organizado pela geometria de conjunto. As sete figuras «...ou **Vanitas**» associadas aos versos de *Calme des Nuits* são: um coelho (Figura 10), uma pena (Figura 11), uma caveira (Figura 12), uma couve (Figura 13), a chama de uma vela (Figura 14), uma embalagem de perfume (Figura 15) e um caule (Figura 16). As figuras «...ou **Natureza-morta**» em articulação com o poema *Les fleurs et les arbres* são: um caracol (Figura 29), cerejas (Figura 30), uma maçã (Figura 31), um pássaro morto (Figura 32) uma raiz (Figura 33), um pássaro ferido (Figura 34) e um tubérculo (Figura 35). Em cada poema, nos conjuntos figurais e na conjugação de todos estes elementos, concilia-se um sentido, ou antes, uma orientação de sentido que se afere na dupla intitulação do políptico. O sentido que cada pintura carrega, individualmente, é defundido e, deste modo, faz convergir as significações criadas pelo poeta naquelas da pintora, convocando o sentido como uma totalidade transtextual.

Alguns dos termos do poema são pintados para se destacarem. Para dar um exemplo: no verso «*Tu sembles plus BELLE*» (Figura 24) o termo «*belle*» evidencia-se porque está inscrito a maiúsculas – uma estratégia da escrita que transita para a pintura para enfatizar visualmente esta palavra – e, deste modo, dá a ver a sua carga no domínio da linguagem. Também a numeração de cada verso – que determina a ordem de visionamento (e de leitura), e que respeita a que Camille Saint-Saëns definiu, tem uma função: é como um constrangimento mas não implica, forçosamente, uma posição

²⁵² O termo latino «*virtus*» significa virtude como força. O espaço vazio em redor de uma obra instalada tem uma função específica: carrega-a relativamente a outras obras vizinhas, na medida em que a separa destas (toma-se o espaço museológico como modelo expositivo). Esta estratégia dá um destaque (relativamente) que vem sublinhar a raridade, a individualidade, a autenticidade. «As obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte, nunca se desligue completamente da sua função ritual». BENJAMIN, Walter, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, trad. Maria Luz Moita Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p. 82. Segundo Benjamin, foi forjada uma profunda ligação entre a obra de arte, a sua aura, e o segredo ou (in)visibilidade da obra de arte: «A aura está ligada ao aqui e agora. Dela não existe cópia» p. 92.

determinada dentro do esquema instalativo, embora, nesta proposta (figural) esse esquema que lhe seja obediente. Porque cada verso é fisicamente independente como objecto pictórico (Figura 36) e, nesta independência, encontra um sentido próprio (Figura 36), a presença (representada) desta numeração – mesmo quando as pinturas se posicionam fora da ordem – tem a função de restringir e ordenar o olhar (e a leitura) para a ordenação original do poema, determinada pelo poeta; mas, pela sua desordem, não só se garante a possibilidade da leitura de acordo com a referência como, em paralelo, se propõe outra sequência para estes versos que, consequentemente, originarão um poema diferente.



Figura 36. Ema M, *...hanlé par l'amour des choses tranquilles (après Camille Saint-Saëns)*, 2011, óleo s/tela (143.5x5x4.5cm), banco de madeira, instalação com dimensões variáveis. Nesta variação não se trata apenas de desordenar os versos do poema *Calme des Nuits* mas de isolar o último verso. Este isolamento mostra como, independente dos outros versos do poema, este tem sentido e força próprios.

As letras pretas (e números vermelhos) sobre o branco da tela (por pintar), assumem-se no primeiro plano da representação, exclusivamente, onde excluem a profundidade (a profundidade que retêm é da ordem da linguagem: da metáfora e da sua carga poética). Este branco (imaculado) da superfície de inscrição destas pinturas é substituído pelo negro nas pinturas-figura (um negro que se torna profundo pela aplicação da velatura transparente de cor verde-esmeralda ou *crimson-lake*). A dupla deste plano de fundo é, primeiro, envolver as figuras como uma sombra que as dá a ver

como se estivessem atravessadas por uma luz artificial, que as ilumina a partir do interior.

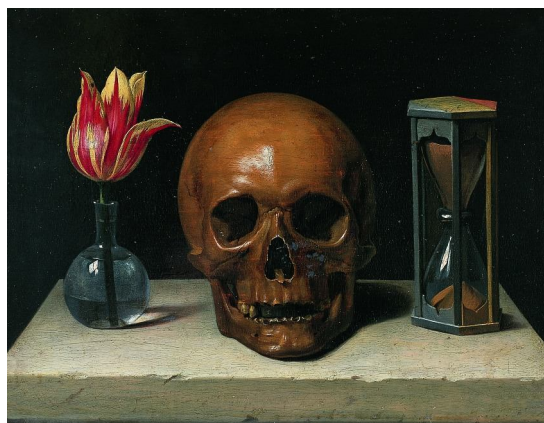


Figura 37. Philippe de Champaigne (1602-1674), *Still Life with a Skull, Vanitas ou Memento mori* (c.1671) óleo s/madeira, 28x37cm. Coleção do Museu de Tesse, Le Mans, França.

Numa análise, paralela, ao plano de fundo da pintura *Still Life with a Skull, Vanitas ou Memento mori* (Figura 37), Louis Marin aponta:

«A black background. So be it; but what does a black background represent? Nothing. I could presumably move on to naming by nominalizing ‘nothing’ as ‘the nothing’: a noun that does not name, that is now only a name: the name of the unnamable, the place of effacement of the list, but a place whose cancellation is in some way the condition of its visual and verbal production: a nothing that is a remainder in a relation of excess of the power of nomination, but in which that power finds its impulse.

But if this background represents nothing, it does for all that, presents itself as nothing: it does not presents itself as representing something; it presents itself. (...)It is in this pure self-presentation that Champaigne’s painting can so forcefully represent the three objects that it represents for their immediate translation into a list of names. In other words, the descriptive gaze is present at the schism between opacity and transparency. The reflexivity of the representational sign is in some sense theoretically and practically cut off from its transitivity; thus the opening of a path toward a higher meaning, beyond iconography, may take place in this syncope, since it opens onto a hither place on this side of the pre-iconographic»²⁵³.

²⁵³ «Um plano de fundo negro. Pois seja; mas o que representa um plano de fundo negro? Nada. Poderia, presumivelmente, continuar a nomear ‘nada’ como ‘o nada’: um nome que não nomeia, que é apenas um nome: o nome do inominável, o lugar de apagamento da lista, mas um lugar cujo cancelamento é, de algum modo, a condição para a sua produção visual e verbal; um nada que é um trazer à memória, na relação excessivamente poderosa da nomeação onde este poder encontra o seu impulso.

Mas, se este plano de fundo nada representa, apesar de tudo, ele apresenta-se como nada, ele não se apresenta como representação de alguma coisa, ele apresenta-se. É nesta pura auto apresentação que a pintura de Champaigne consegue a força da representação dos três objectos representados e a sua imediata translação para uma lista de nomes. Por outras palavras, a observação descritiva está presente no intervalo entre opacidade e transparência. A reflectividade do signo representacional é, em certo sentido

De modo idêntico, o fundo negro do plano de fundo dá a ver as figuras da série «...*Vanitas*» e «...*Natureza-morta*». Pelo seu recorte, que está em contraste com a iluminação (verde esmeralda e *crimson lake*) como se o suporte pictórico fosse um ecrã retro-iluminado, as figuras destacam-se. Neste sentido, há uma distinção fundamental entre estas figuras e as Champaigne: as representadas pelo pintor francês pertencem aos primeiros planos, destacam-se *sobre* o fundo; em *Vanitas* e *Natureza-morta*, o fundo é interrompido, trespassado pela luz que ilumina as figuras – este fundo já não é um plano de fundo, mas uma sombra que parece ocupar todo o espaço da representação, e de onde as figuras irrompem como luz; elas não estão sobre o fundo, nem lhe pertencem, antes *atravessam-no*. O rectângulo que delimita cada uma destas pinturas (cujas dimensões, 19x27cm, alternam largura e comprimento) vem garantir-lhe a sua qualidade de ícone: elas dão-se a ver como ausência – mas de modo semelhante ao de uma imagem por raio X, exigindo a atenção do olhar sobre si mesmas como se fossem feitas (apenas) de luz.

«Quel object plus magique en effet que ce rectangle de bois d'où surgit le visage de Dieu ? La tradition de l'icône et toute l'histoire de ses vénération et de ses refus reflètent cette fascination magnétique qu'exerce le support des images sur le regard. Fascination immémoriale : elle repose sur l'imaginaire de l'écran le plus ancien, celui même qui le fit arracher par l'homme au réel. La fonction de cet écran était double : déterminer un champ humain d'appropriation abstrait du monde, mais aussi créer une frontière entre l'homme et l'au-delà. Frontière qui, comme toutes les autres, était également un passage : elle s'offrait à cet au-delà comme la plaque sensible, le médium, de leurs échanges futurs»²⁵⁴.

Se, por um lado, estas pinturas representam um modelo natural/real através do exercício da *mimésis* (excepto o perfume onde, metonimicamente, o contentor é representado em vez do conteúdo: o frasco pelo cheiro), por outro lado, há uma artificialização da representação que a afasta do modelo pelo artifício da cor. Esta

teórico e prático, cortado da sua transitividade, e assim abre o caminho para um significado maior, para lá da iconografia; um significado que acontece nesta síncope pois revém de um lugar oculto inerente a uma pré-iconografia» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, *op. cit.*, p. 261.

²⁵⁴ «Que objecto é mais mágico do que o efeito deste rectângulo de madeira de onde surge uma visão de Deus? A tradição do ícone e toda a história da sua veneração e da sua recusa reflecte esta fascinação magnética que, sobre o olhar, exerce o suporte das imagens. Fascinação imemorial: que repousa sobre o ecrã imaginário mais antigo, aquele que foi arrancada ao real pelo homem. A função deste ecrã era dupla: determinar um campo humano de apropriação abstracta do mundo, e criar uma fronteira entre o homem e o que está para lá (além dele). Fronteira que, como todas as outras, foi igualmente uma passagem: abre-se para lá, como placa sensível, o médium das transformações futuras» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 31.

estratégia permite uma aproximação perceptiva da condição de mediação de qualquer representação (da linguagem ou da imagem). De modo análogo à linguagem, pode pensar-se o modelo da representação como um *tupos* (um ideal que serve de referência) e a sua representação como um *typos* (onde o referente se concretiza como forma, no modo do seu enformar). No caso destas figuras, a velatura de cor envolve-as num artifício que excede a representação no domínio da *mimese*. Já não está em causa o regime de semelhança (do representado com o modelo) mas o da sua artificialização com os recursos próprios da pintura. Este artifício relaciona-se, também, com o da dupla intitulação e permite que o jogo linguístico (que liga cada poema à *vanitas* ou à natureza-morta) seja transposto para o jogo visual da instalação das pinturas, na associação do verde-esmeralda ao poema *Calme des Nuits* e do *crimson lake* ao poema *Les Fleurs et les Arbres*. O artifício da cor influencia, assim, as figuras de cada grupo e o respectivo poema; por seu lado, os sentidos poéticos dos textos influem nos corolários em subtexto (das naturezas-mortas e nas *Vanitas*²⁵⁵), a-tinge-os com uma profundidade artificiosa.

Representações como a caveira e a chama da vela actualizam a relação de mútua afectação entre o que se vê e o que se lê, relação feita na convergência entre o escritural e o pictórico (das pinturas-inscrição nas pinturas-figura) onde se mantêm as duas ordens significantes. Nesta duplicidade, que revém do jogo pictórico desta instalação, permanecem as possibilidades de ler e/ou de ver que se dão ou em batimento (ou se lê ou se vê) ou numa afectação e confluência de campos imagéticos ou, ainda, no contágio (próprio de um regime ilustrativo) do que se vê no que se lê (e vice-versa).

Os dois polípticos *Calme des Nuits ou Vanitas* e *Les Fleurs et les Arbres ou Natureza-morta* são constituídos por trinta e quatro pinturas que relevam do formato do suporte pictórico numa adequação com o que está representado em cada um; adequação patente, sobretudo, nas pinturas-inscrição por analogia com o registo linear da escrita. Todas as pinturas-inscrição são pintadas de modo a garantir a sua legibilidade e, porque as convenções são respeitadas, a plasticidade da sua forma pintada é da ordem do invisível, num paradoxo: se por um lado a tinta de óleo lhes garante uma plasticidade própria e específica do *medium* (opacifica-as), por outro lado, o modo obediente à regra

²⁵⁵ Remeto para o capítulo VII: *Vanitas*. No século XVI, este género pictórico desenvolve-se tendo por corolário frases latinas como «*tempus fugit*» (o tempo foge), «*memento mori*» (lembra-te que vais morrer), «*media in vita in morte sumus*» (na vida já estamos a morrer) cuja função era dar promover uma vida virtuosa.

da escrita remete-as para a invisibilidade que a leitura exige (fá-las transparecer). A relação entre textual e figural dá-se na articulação entre as pinturas-inscrição e as pinturas sem inscrição, chamadas pinturas-figura, que por si, vão reclamar um tempo suplementar de visionamento: o suplemento de tempo reclamado pelo «nunca visto» perante o figural e o advento da figurabilidade²⁵⁶. O exercício de representação destas figuras é o da *mimese*, que lhes garante reconhecimento visual imediato. Mas, na dúvida, cada figura está designada num título individual. Em instalação, a relação destas pinturas-figura com as pinturas-inscrição é da ordem da interferência, pela proximidade espacial na geometria da composição instalativa cujos espaçamentos, «entre» cada parte do políptico, são reduzidos. A relação espacial entre os conjuntos acentua as afinidades cromáticas e temáticas, e os sentidos de cada um dos poemas é complementado com as figuras pintadas que, assim direccionam, num determinado sentido, o significado do texto poético, fazem-no confluir com dois campos imagéticos e com dois géneros da pintura: a natureza-morta e a *Vanitas*.

²⁵⁶ conforme LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, pp. 217-218.

CAPÍTULO IX

*CHÂTEAU D'EAU*²⁵⁷



Figura 1. Ema M, Vista da instalação de *Château d'eau* (díptico e Livro de Artista) na exposição *Fabuleira*, Fundação D. Luís I, Cascais, 2012.

Château d'eau é o título de um díptico e de um *Livro de artista* que constituem o corpo pictórico em investigação neste capítulo (Figura 1).

A relação de proximidade entre as partes do díptico pictórico é de quatro ordens: formal, conceptual, temático e instalativo. É formal na comunhão do fundo azul celeste e as figuras dos pássaros e das fitas; é conceptual, na medida em que há um estendimento, quer da imagética quer do campo poético, pela repetição daqueles elementos constitutivos da pintura; é temático pela intitulação e instalativo pois o sentido de conjunto é determinado na posição que ocupam no espaço expositivo e visa uma interdependência agregadora na medida em que o canto superior direito da pintura

²⁵⁷ A tradução para português «à letra» do título «*château d'eau*» é «castelo de água», mas a expressão francesa significa «mãe-d'água».

maior toca no canto inferior esquerdo da pintura menor (Figuras 1 e 2): as duas pinturas pertencem-se na medida em que uma parece estender a outra.

«Pour le regard (...) tout est donné par avance, disponible à profusion»²⁵⁸.

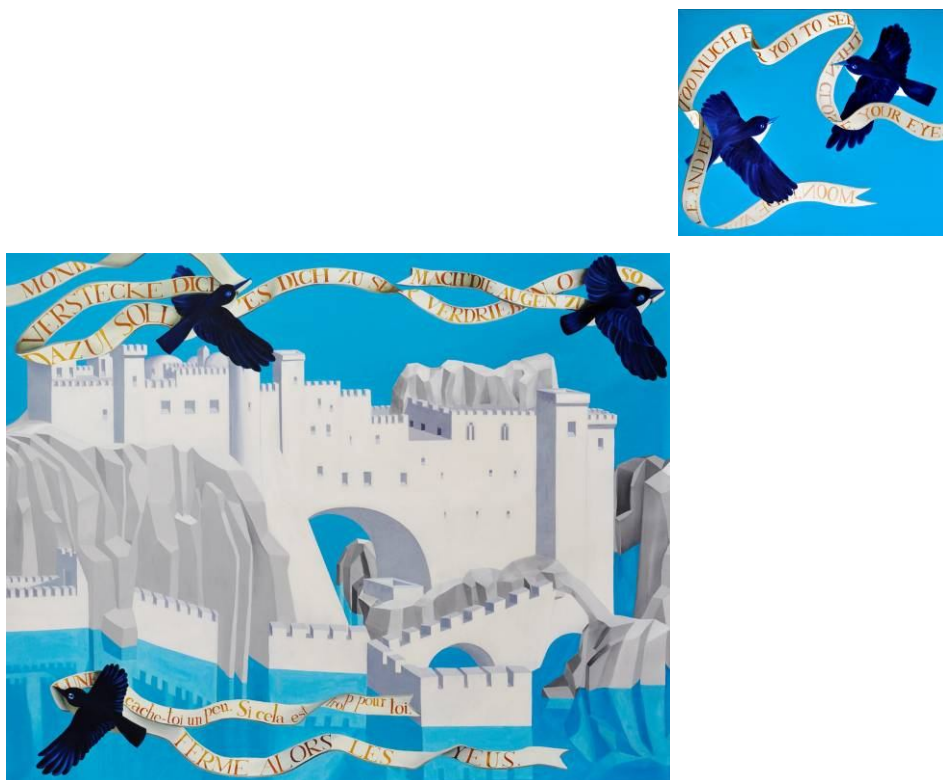


Figura 2. Ema M, *Château d'eau*, 2012, óleo s/tela, 140x175cm + 60x72cm.

A interferência da escrita na composição de ambas aproxima-as pois é idêntico o modo de inscrição e equivalente o seu significado nos três idiomas usados.

A opção pictórica de recorrer a filactéras – fitas brancas, aqui transportadas por pássaros em voo, cuja representação alude movimento – para inscrever as frases faz apelo a outras representações de sustentação da inscrição (nomeadamente a página) e permite atribuir-lhes uma função esquemática idêntica à do frontispício ou à da legenda²⁵⁹. Esta estratégia representacional duplica o suporte de inscrição: o suporte pictórico torna-se invisível pela camuflagem que o suporte representado lhe garante.

²⁵⁸ «Tudo é dado de imediato ao olhar e fica disponível à profusão» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 355.

²⁵⁹ Estratégia idêntica é usada nas pinturas **Era uma vez I** e **Era uma vez II** (capítulo III) e em **Dragão Amarelo** (capítulo XIII).

A representação destas frases por via das fitas pendentes do bico de pássaros em voo alude ao gesto augural do adivinho que lê, no voo dos pássaros, a mensagem divina e os presságios. Neste caso, a pintura projecta no olhar do observador essa dimensão oracular:

«Son pouvoir [du regard] est de divination et de participation infinies»²⁶⁰.

Os excertos inscritos são frases equivalentes na sua significação (exercício metafrásico do alemão para o francês e para o inglês), citadas a partir do libreto em alemão de «A Flauta Mágica» escrito por Emanuel Schikaneder para o *singspiel* (ópera falada) musicado por Wolfgang Amadeus Mozart em 1790²⁶¹ (Estes excertos traduzidos provêm do pequeno livro que acompanha a edição do CD). São tomados da ária, cantada pelo personagem Monostatos no princípio do terceiro acto, que se passa a citar integralmente, numa tradução livremente minha:

«Todos podem sentir as alegrias do amor, entreter, namoriscar, acarinhar e beijar
e eu tenho de me abster do amor porque horrível é o meu semblante escuro!
Não me foi dado também um coração? Não sou eu de carne e sangue?
Viver para sempre sem companheira será, de facto, como arder no inferno.
Por isso, enquanto viver, hei-de namoriscar e beijar e ser amoroso
Querida, boa lua, desculpa pois sinto amor por uma alva mulher. O branco é lindo! Tenho de a beijar. Lua esconde-te por um instante! Se é demasiado para o teu olhar, então fecha os olhos»²⁶².

Apenas as duas últimas frases desta ária são transpostas para a pintura no preenchimento das filactéras, a saber: «Lua esconde-te por um instante! Se é demasiado para o teu olhar, então fecha os olhos».

Château d' eau (140x175cm) tem as frases em alemão «*MOND VERSTECKE DICH DAZU! SOLLT ES DICH ZU SEHR VERDRIESSEN, O SO MACH' DIE AUGEN*

²⁶⁰ «O poder [do olhar] é o da adivinhação e participação infinitas» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 355.

²⁶¹ *Singspiel* significa brincadeiras cantadas, jogo com canções e é o termo musical que nomeia um género operático caracterizado pela alternância entre partes faladas e cantas. Um outro termo musical semelhante *Sprechgesang* refere a técnica vocal específica que se situa entre cantar e falar, ou seja, fala-se com a colocação própria de quem canta. O termo significa literalmente, falar a cantar, entoar a fala ou o discurso cantado na medida em que articula *sprech* (discurso) e *gesang* (canção).

²⁶² SCHIKANEDER, Emanuel, op. cit., pp. 166 e 167.

ZU!» inscritas a maiúsculas na parte superior da pintura e, na sua parte inferior articulando minúsculas e maiúsculas, a frase em francês «*Lune, cache-toi un peu. Si cela est trop pour toi, FERME ALORS LES YEUX*»²⁶³. As inscrições são pintadas como num texto corrido, indiferentes à continuidade linear da fita que as sustentas, no sentido de facilitar a sua leitura a um observador /leitor.

Em *Château d'eau* (60x72cm) pode-se ver e ler a inscrição em inglês: «*MOON, HIDE AWHILE! AND IF IT IS TOO MUCH FOR YOU TO SEE, THEN CLOSE YOUR EYES*»²⁶⁴. Porém, a representação desta frase distingue-se das anteriores pois segue o comportamento da fita: no seu início é representada do avesso e as letras são tratadas pictoricamente como se o suporte fosse trespassado pela luz. A representação do tecido translúcido remete para a luz diurna e para a sua capacidade de atravessar o tecido.

Através da introdução deste curto texto na pintura faz-se uma alteração da sua significação. No seu contexto original, o sentido das frases citadas é diverso daquele que adquirem quando transpostas para a pintura, não só porque há uma deslocação da imagética, do *singspiel* para o imaginário de *Château d'eau* (díptico), mas porque se passa de um contexto narrativo, fantástico e musical, para o registo pictórico, mediado pela écfrase.

A écfrase é uma das três imagens mentais (a par da metáfora e da ficção) e o seu exercício sistematiza reenvios entre a poesia e a pintura, permitindo criar imagens mentais pela linguagem²⁶⁵. «Ec-» (do grego *ek*) significa «fora de» e «*ekphrasis*», também uma expressão grega, quer dizer «evidência» e «descrição». Assim, o termo conjuga dois regimes: visual e frásico, podendo definir-se como uma descrição curta que apela ao visual, convergindo em imagens mentais. Toda a imagem mental é autónoma porque não decorre directamente do percebido e, assim, pode dar a ver aspectos que não se impõem à percepção directa. A presença do objecto real torna-se, neste caso, irrelevante, porque a imagem mental não resulta da percepção ocular. A sua

²⁶³ «Lua, esconde-te um pouco, se isto é demasiado para os teus olhos, fecha-os» (tradução livremente minha).

²⁶⁴ «Lua esconde um momento se é demasiado observares, então fecha os olhos» (tradução livremente minha).

²⁶⁵ A metáfora é o exercício de criação de imagens mentais aplicado ao termo, a ecfrase é a sua aplicação à frase e a ficção à narrativa. Sobre a ficção remete-se para a análise da pintura *Era uma vez I* (capítulo III). Sobre a metáfora remete-se para *Vanitas* (capítulo VII) e *Ut Pictura poesis, ut poesis pictura* (capítulo XV).

natureza é a-óptica, ou seja, dá-se a ver (na mente), independentemente dos olhos estarem abertos e activos, embora seja produto do sistema perceptivo visual, gerando-se, por exemplo, através de uma descrição ou de uma memória que pode (ou não) estar em relação com o real²⁶⁶.

Ao contrário, a imagem da percepção resulta da percepção visual directa e embora não imponha a presença do objecto, exige a sua representação (pictórica, fotográfica, ou outra), obriga a uma concretude representacional porque põe em operação todo o sistema perceptivo visual. Se a imagem mental implica sempre quem a imagina, por seu lado, a imagem da percepção existe independentemente do observador.

Em *Château d'eau* toma-se a écfrase como exercício de referência e duplamente – primeiro como ponto de chegada (díptico) e depois como ponto de partida (no livro de artista).

Todo o exercício de tradução de um enunciado visual para um enunciado linguístico (e vice-versa) releva de uma multiplicidade de interpretações, o que significa que faz desenvolver uma pluralidade de enunciados. Contudo, e porque a pintura é para ver e a frase para ler, a transcrição pela descrição da pintura na frase é sempre um exercício de não-substituição (e vice-versa), pois cada um destes regimes tem características que escapam ao outro, o que torna impossível chegar a um resultado redundante com este deslocamento que é, por isso e sempre, de ordem *poïetica*.

«Esta figura [écfrase] desenhou o seu próprio percurso histórico, porquanto ela se deslocou da descrição na poesia - no aforismo de Horácio, *ut pictura poesis*: “assim como a pintura, a poesia” - para vir designar a descrição textual de uma obra de arte, uma transposição, neste caso preciso, do regime icónico para o regime simbólico, mas guardando o seu fulgor imagético. Neste sentido, pode ser definida como comentário, numa relação trans-semiótica precisa, da imagem ao texto»²⁶⁷.

²⁶⁶ Toda a imagética visual se estabelece a partir do sistema perceptivo visual, directa ou indirectamente. Directamente pelo percepcionado no imediato, indirectamente através de estímulos capazes de suscitar a sua actividade cerebral como acontece com as descrições ou com as memórias.

²⁶⁷ BABO, Maria Augusta, «*Da Imagem na linguagem*», *op. cit.*, p.33.

Écfrase designa a característica visual intrínseca à descrição²⁶⁸. É indicadora do poder da frase (seja poético ou literário) em fazer figurar, em fazer ver pela linguagem. Neste sentido duplica a representação num exercício especular e convocador (situado entre dois regimes). A transposição que executa, do texto para a imagem (neste caso e num primeiro momento tomando as duas frases da ária de Monostatos como ponto de partida para a pintura) ou da imagem para o texto (num segundo momento, partindo do díptico pictórico para o Livro de artista) permite dar a imagem como texto e dar o texto como imagem²⁶⁹.

Quando a frase se inscreve na pintura (e assim passa a pertencer-lhe também como figuração), torna-se explícito que linguagem e imagem comungam de um mesmo sentido do visível, embora ambas tenham poder para convocar campos imagéticos distintos que se compartilham (em termos mentais) num mesmo território, o da própria pintura que os conjuga. Mas há um factor de resistência nestas permutas que advém das suas especificidades e que permite evitar o sistema de troca. Nas duas frases «Lua esconde-te por um instante! Se é demasiado para o teu olhar, então fecha os olhos» o carácter literário, mais do que a fixar a imagem pelo texto, expressa a superação/sublimação da descrição minuciosa (da pintura): estas frases pintadas, inevitavelmente contêm a sua natureza de texto mas a imagem que convocam é mais do que a sua textualização descritiva e pintada: de igual modo, também a imagem convocada contém qualquer coisa de propriamente seu, plástico e puramente visual e pictórico. A evocação mútua implicada neste exercício abre campo à surpresa e à amplificação significativa e, por isso, a ecfrase afasta qualquer tentativa de resumo ou esgotamento imagético; é potenciação. Toda a descrição literária feita a partir de uma imagem não se reduz a essa imagem, quer dizer, não a substitui nem tem como objectivo essa substituição. Justamente, o exercício ecfrásico parte de princípios

²⁶⁸ Sobre os artigos escritos por Diderot, Marin escreve «a écfrase, diz Diderot, é a descrição de obras de arte fictícias ou reais; uma descrição entendida como exercício literário de grande voo.(...) A função da écfrase é ocasionar um hábil poema (a écfrase tem numerosas relações históricas e teóricas com a *demonstratio*, a *evidentia*, a *illustratio* e a *enargeia*) demonstrando as qualidades de mestria e controlo da máquina da linguagem, imprescindíveis ao escritor» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses, op. cit.*, pp. 90-91. Neste sentido a écfrase exercita a reflexão especular onde a imagem se converte em linguagem e vice-versa.

²⁶⁹ A écfrase é da família da *metaphrasis* como tradução (pela transposição em termos novos ou numa língua outra) e da *paraphrasis* como explicação (explicar pela repetição). Ambos os exercícios coexistem neste projecto, um directamente patente na pinturas (díptico), o outro no Livro de artista, onde há uma repetição, de facto, verificável em frases e termos que, mais do que uma explicação, garantem também, um dizer outro, poético (e não explicativo).

descritivos, narrativos e alusivos para os elevar à condição literária. Ver e ler apresentam-se dentro deste exercício como sistemas significantes distintos que se afectam reciprocamente.

Em *Château d'eau* (díptico) as frases sugerem uma imagem à mente que se espelha e participa na e da imagem pictórica (porque pertence, como elemento pictórico, e espelha, pela convocação simultânea das duas ordem de imagens, mental e perceptiva). As associações mentais – apenas visíveis para quem as faz perante os estímulos visual e textual – encadeam-se com intensidade e velocidade superiores à percepção (consciente) do visível, representado e real, fazem parte do exercício compulsivo de livre associação que cada estímulo projecta no observador /leitor.

Também o campo imagético dos termos constituintes destas frases (individualmente e em relação) amplia as possibilidades de fazer nascer a imagem na mente. Em *Château d'eau* (díptico) estas possibilidades triplicam-se com a presença dos três idiomas na pintura (num regime metafrásico), na medida em que termos afins (traduzíveis) têm etimologias distintas e, conseqüentemente, convocam campos poéticos que são exactamente in-coincidentes ou derivativos. As imagens mentais assim geradas transcendem as possibilidades imagéticas deixadas em aberto por uma única frase num único idioma. Pode então dizer-se que da ecfrase revém, também, um resto intradutível e intransponível. Este «resto» é a falha (ou a glória) do exercício metafrásico – porque embora cada idioma tenha termos afins (sinonímicos), a força dos seus campos imagético/poético difere na medida da sua etimologia.

O exercício ecfrásico coloca a escrita no seu limiar, apresentando-a como falência do visível. Paradoxalmente, se a linguagem tem a capacidade de dar a ver (mentalmente) é porque, em absoluto, o visível está em falta (falta-lhe), é da ordem da ausência (e não da presença), logo da representação. Pela sua capacidade de convocar, a ecfrase exercita a duplicação da representação: actua na mente como um espelho incutindo-lhe uma imagem que é reflexo desse texto. Por outro lado, também a imagem chega ao seu limiar quando, neste exercício de transposição, opacifica o texto de que parte na medida em que o desloca para a ordem das imagens. Cada regime encontra-se no limiar do outro, como sua alteridade, sem que um esgote o outro: o relacionamento ecfrásico não se propõe por anulação ou por substituição. Ao contrário, este exercício potencia a convocação que releva das capacidades específicas e inesgotáveis, quer do texto (literário) e da imagem (pictórica).

É por esta razão que as frases «Lua esconde-te por um instante! Se é demasiado para o teu olhar, então fecha os olhos» podem convocar a noite, ao mesmo tempo e sem qualquer conflito com a representação figural da pintura que se interpreta como diurna na medida em que resulta da análise da luz na matéria: a vibração de cor bem como as sombras próprias e projectadas das figuras são consequência de um ponto luminoso intenso (pressuposto) e da direcção e sentido dessa luz específica. O território de encontro entre dia e noite, entre imagem e linguagem que, aqui, é a própria pintura, possibilita o impossível através da confluência das duas ordens de imagens (mental e perceptiva). A acentuar esta coexistência pacífica, ainda que paradoxal, a inscrição apela ao «fechar dos olhos» como reacção a um excesso da cena. Se, no seu contexto original, este apelo resulta num gesto de pudor (por parte da lua face à cena) agora, pela recontextualização na pintura dá-se uma inversão do sentido, na medida em que o figural representa o oposto, uma cena cândida e luminosa. Se a luz representada na pintura é diurna, todo o texto convoca a noite – a noite lunar e a noite perceptiva do fechar dos olhos. E há uma dimensão fabular nestas frases (conceptualizada na metagoge) pela atribuição de qualidades humanas à Lua.

A relação textual/figural em causa nesta pintura convoca, noite/dia e simultaneamente, outras oposições como escuro/claro, opaco/transparente, obscurecido/iluminado. Uma contradição, apenas aparente, amplia o campo imagético aberto com o texto que remete para a noite, o escuro, o opaco, o obscurecido, para o «fechar dos olhos» pelo sono, e encontra a sua completude no campo poético da própria figuração pictórica que representa o dia, o claro, o transparente, o iluminado e obriga ao «abrir dos olhos» da vigília. Campos poéticos e imagéticos confluem e afinam-se. Esta afinação revém da partilha de uma mesma tonalidade de base que faz a sua consonância, que faz soar distintamente as suas duas melodias. Este soar simultâneo gera um acorde (em acorde, quer dizer, em simultâneo) e evita a repetição de significados na medida em que os dois campos (poético e imagético) colaboram para um sentido total, para uma completude. A frase «Lua esconde-te por um instante!» Se é demasiado para o teu olhar, então fecha os olhos» ao atribuir à lua características humanas (vontade própria) vem indiciar, também, dois tipos de invisibilidade perceptiva. «Lua esconde-te por um instante!» faz apelo, num primeiro momento, ao velar da luz lunar, quando escondida, ausente (Lua Nova). A noite escurecida torna impossível a visão: sem luz, sem lua não há como ver na noite. O segundo momento, «Se é demasiado para o teu olhar, então

fecha os olhos» é reflexivo e metafórico: a noite faz-se *na* lua, através do seu gesto de fechar os olhos. Porque os olhos são, no sistema perceptivo visual, o órgão sensível à luz, quando os olhos se fecham, a luz não passa (as pálpebras cerradas constituem uma barreira ao visível), a visão perceptiva fica suspensa e a cena por testemunhar.

Entre os campos poético e imagético, entre o regime do texto e o da imagem há, simultaneamente, uma distância e uma dependência vitais que o exercício ecfrásico dá a ver. A confluência destes campos está latente na expressão «fecha os olhos» e patente na figuração.

Na sua alusão à História da Pintura guarda-se uma concordância (secreta?): trata-se das variações de **A Ilha dos Mortos** que Arnold Böcklin (1827-1901) pintou. É este lugar peninsular e mítico que está (secretamente) na origem imagética de *Château d'eau*, se bem que a sua formulação figural se afaste da de Böcklin. O título **A Ilha dos Mortos** constitui, por si só, um todo semântico onde a expressão «fecha os olhos» adquire um sentido outro, definitivo.



Figura 3. Arnold Böcklin (1827-1901), **A Ilha dos Mortos**, 1880, óleo s/ tela, 74x122cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

A Ilha dos Mortos está por isso em subtexto, como alusão a um imaginário veiculado por pinturas (obras que dão testemunho desse imaginário). De outro modo, o pormenor chamado *Castel dell' Ovo* integrado na medieva *Tavola Strozzi* é convocado na composição de *Château d'eau* num regime de similitude mas sofrendo uma inversão segundo um eixo vertical (Figura 4).



Figura 4. Atribuído a Francesco Rosselli (1445-antes de 1513), **Castel dell'Ovo**, pormenor de *Tavola Strozzi*, 1472, têmpera s/ madeira, 82x245cm. Museo di San Martino, Nápoles.

No exercício ecfrásico fazer ver é extensão de um dizer: mas o discurso liberta-se do *logos* a partir de uma literatura nascida da experiência do espaço e do desejo de mostrar esse espaço; justamente a determinação da natureza estética das palavras é feita pela poesia.

«Que les mots traités poétiquement recouvrent le pouvoir de nous accorder avec les choses»²⁷⁰.

Na sua análise, a ecfrase exige dois momentos que se manifestam como duas possibilidades de direccionar o seu movimento, quer dizer, ou se inicia no texto em direcção à imagem ou, ao contrário, parte da imagem para gerar um texto. Assim, este duplo trânsito, primeiro origina o díptico pictórico que parte referentes literários (musicados), depois, parte da pintura para se constituir num livro de artista.

²⁷⁰ «As palavras, quando tratadas poeticamente, recobrem-se do poder de nos pôr de acordo com as coisas» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 291.

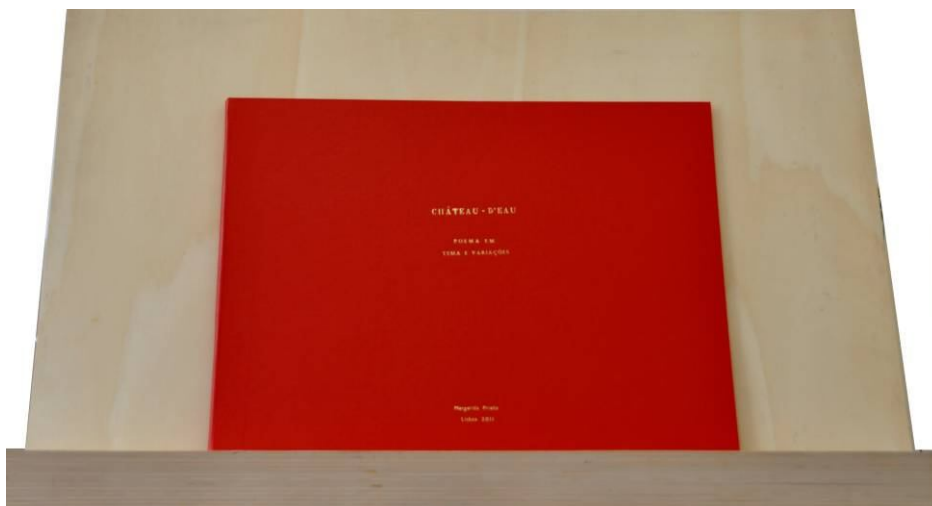


Figura 5. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*. 2011, 50.5x65cm, 44 fólios manuscritos no recto a tinta-da-china e canetas de feltro s/papel de algodão. Encadernação manual, capa dura revestida a pele vermelha com título, autor e data gravados e dourados. Sustentado por um ambão de faia, adossado.

Porquê um livro dentro de um projecto de pintura?²⁷¹ Primeiro, porque o livro está (ou esteve) para a escrita como a tela, a madeira ou o gesso (o estuque da parede) estão para a pintura, quer dizer, na função de suporte. Depois, porque no movimento da pintura para a escrita, que constitui um segundo momento do duplo sentido do exercício em análise, há uma circularidade implícita e que torna pertinente a presença deste livro a sustentar esse movimento de retorno que completa um circuito no movimento ecfrásico.

A estrutura do livro implica uma sucessão das páginas e origina não só uma ordem como uma organização que pré define a leitura e a visualização do seu conteúdo. Da sucessão das páginas advém um sentido de sequência (numerável) que se adequa ao registo serial, possibilitando (numa adequação) o registo narrativo (pela dimensão de causalidade implícita).

A delimitação quer da expectativa quer dos conteúdos indicados na dupla intitulação (em paratexto) remete para o díptico pictórico que comunga o mesmo título fazendo, da repetição da expressão titular, um elo.

²⁷¹ No capítulo IV: *Le devenir/deviner-fable du monde* é também apresentado um livro, mas na sua função meta-pictórica onde este objecto é tomado como dispositivo museológico.

«Le titre doit permettre d'ancrer l'étrangeté de l'image dans le monde verbalisable. Le titre dit que l'image est hors de lui»²⁷².

O díptico pictórico, a partir do qual o poema temático se constrói e, a partir deste, as variações, escapa tanto à condição narrativa como à serialidade. Da mesma maneira, afastando as expectativas do leitor/observador da narração, o subtítulo «tema e variações» (Figura 5 e Figura 7) indica uma estrutura interna específica, tomada da composição musical cuja fórmula simples é $a, a^1, a^2, a^3, a^4, a^5, a^6, ad\ infinitum$. Neste caso, dentro de cada variação geram-se outras e, por isso, o esquema interno, embora mais complexo, é igualmente inteligível e a estratégia da sua ordenação numérica e titular (com um título individual) incita uma retícula de remissões internas. No exercício de reconhecimento do que persiste como homogéneo entre as variações e sobre a qual se efectuam alterações, dá-se a percepção do que permite a sua transformação, do que é a sua heterogeneidade.

«Tema e a variação» de *Château d'eau* (livro) põe em sistema o registo visual e o registo textual numa poética do espaço, restringindo o campo semântico a uma estrutura não narrativa. Porque a cada folha do livro corresponde uma variação, afere-se directamente a adequação do subtítulo com uma metodologia de organização interna. Também a estrutura de composição do texto no fôlio, patente apenas na página impar – ou recto –, subjaza à sua composição sem limitar a variedade (visual e textual) da sua formulação (Figura 6).

²⁷² O título ajuda a ancorar a estranheza (ou estranheira) da imagem no mundo verbalizável. O título diz que a imagem lhe é exterior» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 265.

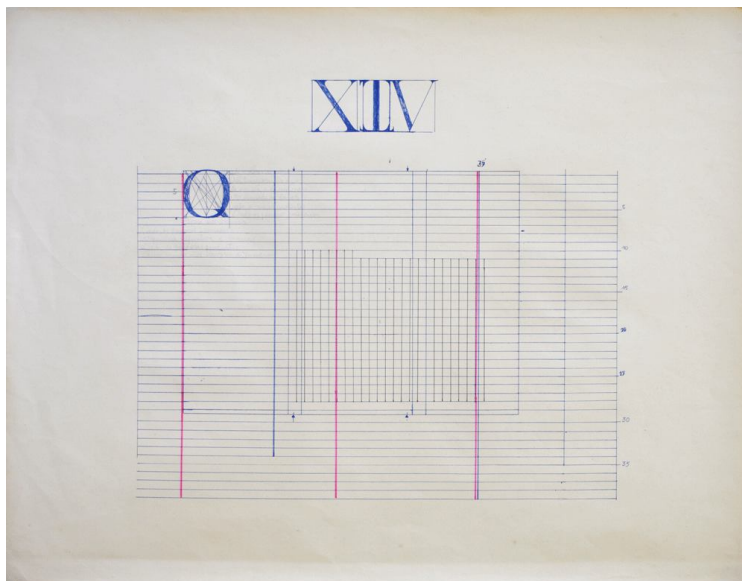


Figura 6. Ema M by Margarida Prieto, Esquema oculto de composição de cada fólio do Livro de Artista *Château d'eau*. 2011, papel de algodão, 50.5x65cm.

De forma latente, esta estrutura organizativa vai homogeneizar e esquematizar a área visível da página no sentido da sua composição espacial, ao mesmo tempo que a garante como espaço de criatividade, através da inscrição manuscrita e na sua relação com outros registos gráficos de ordem plástica, tal como acontecia nas páginas glossadas pré-renascentistas, onde se atesta que

«(...) l'espace discursif est traité comme un espace plastique, et des mots comme des choses sensibles»²⁷³.

Desde o século XII, os espaços que distinguem/ ou separam as palavras são assinalados nas páginas, com o intuito de facilitar a dicção na leitura: estas páginas são para ler em voz alta. A partir do século XIV o verbo «*legere*» (que significa reunir para o ouvido) é substituído pelo verbo «*vedere*» próprio de uma leitura silenciosa, ocular, da página glosada do século XIII onde o pensamento do escrito – a arquitectura da página – se desenvolve no sentido visual e plástico, independentemente da sua legibilidade. Ou seja, o exercício da leitura é mais difícil e opaco porque toda a página se desenha para o deleite dos olhos. Também a evolução dos vocábulos (etimologia) dá testemunho da gradual separação entre o visível e o legível. O enquadramento do texto, as distâncias, os limites, o cabeçalho em numeração romana, as dimensões e os tipos de letra

²⁷³ «O espaço discursivo é tratado como um espaço plástico, e as palavras como coisas sensíveis» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 287.

escolhidos para desenhar como capitais, a distribuição em colunas (três), o número de linhas de texto (por coluna e no total) estão pré reguladas e esquematizadas segundo o modelo invisível da grelha, que garante unidade visual a cada fólio, na sua relação dentro do livro.



Figura 7. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*. 2011, 50.5x65cm, fólio 1, recto.

«(...)la préeminence de l'invariant sur la variation, qu'après tout c'est par celle-ci que se constitue celui-là»²⁷⁴.

As variações ao tema permitem sistematizar a repetição como mecanismo de reprodução do mesmo até tornar este num outro²⁷⁵. A repetição é o «mais um» que, por isso, adquire uma dimensão que o primeiro não tinha: o primeiro é a novidade, o segundo é o reconhecimento do primeiro.

A análise que se segue sustenta-se na variação gráfica e linguística que constitui *Château d'eau* para demonstrar como estas variáveis potenciam a construção de

²⁷⁴ «A proeminência da invariante na variação, é por esta que constitui a outra» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 103.

²⁷⁵ António Cícero em *Finalidades sem fim* (capítulo *Poesia e Filosofia*) a propósito das formas fixas dos textos literários, nomeadamente no poema, e da necessidade deste em melhorar com o fim de alcançar a sua condição perfeita e insubstituível, leva a reflectir indirectamente na repetição. Na insistência nos mesmos temas, recorrendo sistematicamente às mesmas palavras e à mesma estrutura, a repetição na poesia é condição para a diferença, pois nenhum poema substitui outro ou se «traduz» por outro. CÍCERO, António, *Finalidades sem fim*, Vila Nova de Famalicão, Quasi edições, col. Biblioteca espaço do invisível, 2007, pp. 96-97.

imagens mentais. Como foi afirmado acima, a estrutura do livro possibilita a narrativa – possibilita mas não a implica. Isto quer dizer que, tal como no díptico – que assume agora a função de referente – não há um nó de intriga, nem desfecho. O que é apresentado é um cenário e, através dele, um ambiente. A cena propriamente está obs-
cena, está fora da pintura (e do livro) mas apresenta-se por sugestão, na(s) frase(s) pintada que transcreve(m) o texto de origem (e através deste, o contexto). O enleio de referências adensa-se com a transposição que o exercício ecfrásico permite. Simultaneamente, à medida que os estímulos (imagens dirigidas à percepção) se sucedem, os campos poético e imagético são alterados pela deslocação encadeada das imagens mentais. Porque a percepção humana procura dar sempre sentido ao que vê e ao que lê, esta cadeia de estímulos aponta para uma história dentro do campo do possível: uma história sugerida e em potencia, da qual só se acede pelo ambiente, num cenário (gráfico) que revém das páginas deste livro.

O poema temático desdobra-se em quarenta variantes. É composto por termos descritivos (substantivos), gerados pela necessidade de atribuir um nome a cada figura pintada, distinguindo e classificando a partir da observação do díptico (num exercício de reconhecimento). Os substantivos acumulam-se na construção das frases/versos: «pássaros», «rochas», «palavras». Encontram o seu lugar na sequência frásica que procura evocar a pintura de referência, ao mesmo tempo que foge à sua descrição, aludindo antes aos campos imagéticos que a pintura fez descobrir. Têm a função de chave ou tema e fazem a articulação motriz entre as variações. O exercício ecfrásico, agora num sentido oposto, inicia-se na imagem pintada para criar um texto²⁷⁶:

«Onde o olhar se cansa
Na transparência azul de um céu e de um mar
A densidade do ar sabe a maçãs suculentas
Onde os pássaros enunciam
Uma outra música
Feita de palavras
E imagética sugestão
Onde o tempo cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Inerte
Isolado
Útil

²⁷⁶ Remete-se para o Anexo 4 onde é exposta a primeira versão deste «Tema e Variações» feita com alguns dos recursos do *Word*. Será a partir desta versão (que serve de suporte) que o livro manuscrito é produzido.

Brilha
Onde o olhar se afunda
Na opacidade de um céu e de um mar
Ainda sem nome
Onde os pássaros sobrevoam
Em círculo
A densidade do ar
Onde as palavras pendentes
Como maçãs nas árvores de Inverno
Repetem
Sem repetir
Um namoro constante
À Lua

Pássaros e palavras
Num canto de alternados sons
Que se amplia
E estende luminoso
Adentro desse olhar que se fecha

Estalam rochas
E ondas nas rochas
Como palmas
em mãos que celebram um feito
Em eco
Perpassam arcos arquitectónicos
Até à eternidade que cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Sobrevoada em círculos
Por palavras de imagética sugestão
Em memória de um olhar esquecido

Onde o movimento intermitente de asas em voo
Desenha uma circunferência aérea
Como aura de luz
Figura sagrada
Separa
A ilha já separada
Indica
No gesto
O lugar
Insular
Onde o olhar se assombra
E desdobra sem arco-íris
Cheio de luz
Energia pura
De abissal amplitude
Onde a vida
É potência
Como aquilo que sucede
Útero germinal
Início ininterrupto
Eterno começar

Terminar dissimulado
Fim que se adivinha Origem
Ânimo perpétuo e circular
Sobrevoado
De pássaros e palavras
Que namoram
Sob um olhar que se espanta».



Figura 8. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*.
Variação I, 2011, 50.5x65cm, fôlio 2 recto.

A primeira variação deste livro começa por variar o título pela alteração da cor da inscrição titular, assim: *Château d'eau* (a negro) passa a *Château d'eau* (a vermelho), repetindo textualmente o único título que é não numerado (Figura 8). Pela técnica do recorte são retiradas palavras ao texto temático – palavras que continuam visíveis porque se inscrevem (a vermelho) no fôlio seguinte. Neste primeiro momento, a estratégia que faz variar é da ordem da plasticidade (apenas). Aparentemente, não há alterações do ponto de vista textual. A ausência (pelo recorte) de termos nesta página é da ordem da ilusão: eles estão lá, embora inscritos no fôlio seguinte, ou seja, os que estão cortados (invisíveis) numa folha são, aparentemente, exclusivos e inscritos naquela que sucede.

Por via da plasticidade ou da linguagem, a estratégia do corte vem suspender a leitura e recuperar o sentido de transparência latente na sobreposição dos fôlios, permitindo a interferência de uns nos outros.

«Le papier intervient chaque fois qu’une image, d’elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d’autres»²⁷⁷.

Pela abertura de janelas rectangulares no papel forma-se uma interrupção plástica no espaço da inscrição como acontece entre as *Variações Château d’eau-Chateau d’eau, I-Ia, II-IIa, III-IIIa, VIII-VIIIa, XIII-XIIIa* (Figuras 8-10, 33-34, 9, 13, e 25).

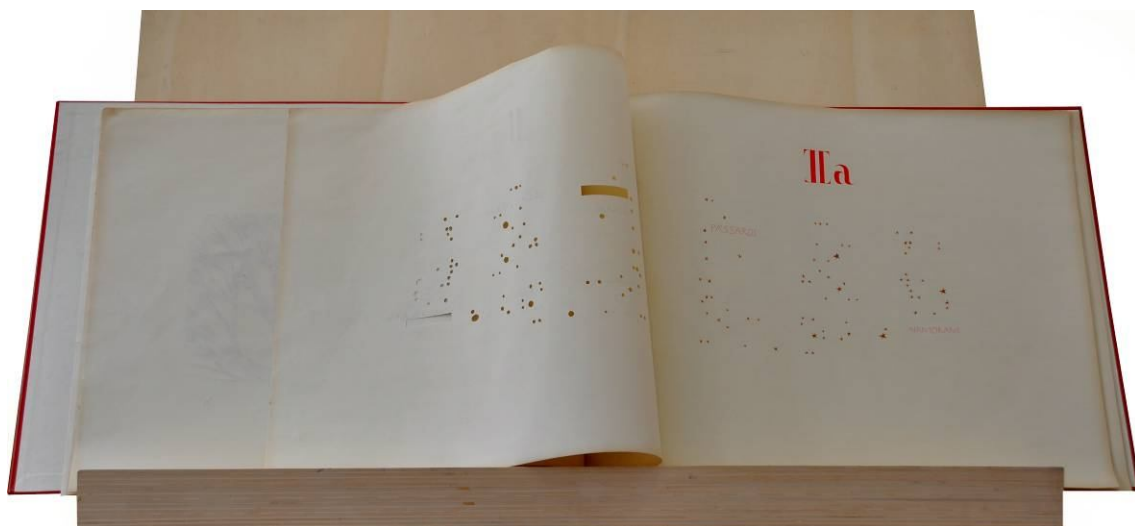


Figura 9. Ema M by Margarida Prieto, *Château d’eau: poema em tema e variações. Variação IIa*, 2011, 50.5x65cm.

O corte constrói, modifica, altera, reitera as frases (versos) do poema temático construindo variantes no texto, no grafo e na composição de vários fólhos. Na *Variação II* por exemplo, a sua forma é circular porque radica toda a letra «O», substituindo-a por estrelas douradas que desenham o fólio *IIa* (Figura 9), como um mapa do céu que «(...) *faire gagner toujours le voir sur le lire(...)*»²⁷⁸. Embora dispersos, estes sinais estrelados representam-se como metáfora do ecrã celeste:

«Transparent, ouvert, libéré de tout contrainte matérielle, l’écran, dans la pensée grecque, n’a plus pour fonction de transmettre le langage chiffré des dieux, puisque le dieux parle la même langue que les hommes. Certes, ils la parle

²⁷⁷ «O papel da página intervém de cada vez que cessa ou retoma outra, aceitando a sua sucessão no folhear» (tradução livremente minha). MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p. 269.

²⁷⁸ «Fazer vencer sempre o ver sobre o ler» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L’image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 354.

de façon obscure, mais cette obscurité même reste accecible à l'intelligence humaine : (...) on peut toujours interpréter les oracles»²⁷⁹.

Este mapa celeste encontra-se sistematizado pelas variantes, numa lógica entre causa e consequência a que a sucessão das páginas do livro faz apelo. Na sua visualização esta variação especificamente remete para outra mais atrás (ou vista antes), num regímen de citação onde cada estrela que substitui o «O» (nesta variação) vai substituir uma figura rítmica (a semínima), no exacto lugar onde cada «O» e/ou cada estrela se inscreve na página (Figura 10)²⁸⁰.

A transfiguração da partitura em mapa estrelado é conseguida pela substituição sígnica: o signo linguístico (letra «O») é trocado pelo signo musical (a semínima) e pelo signo icónico (a estrela). Num movimento o «O» passa a semínima que, por sua vez, passa a estrela e nesta passagem a inscrição e o desenho conciliam-se numa convocação de génese: do som inteligível articulado e da sua instrumentalização musical às vozes dos deuses.

«(...) que la signification elle-même se présente comme signe, indique seulement qu'il y a une force du signe, une force de l'être-signe capable d'investir l'objet de n'importe quelle relation référentielle. Il y a une compulsion d'opacité qui fait qu'il faut que ce dont on parle soit donné comme perdu»²⁸¹.

²⁷⁹ «Transparente, aberto e livre de todos os constrangimentos materiais, no pensamento grego o ecrã deixa de funcionar como transmissor da linguagem cifrada dos deuses, pois os deuses falam a mesma língua dos homens. E certo que a falam de um modo obscuro, mas esta obscuridade é o que a torna acessível à inteligibilidade humana: pode-se sempre interpretar os oráculos» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 226

²⁸⁰ Esta substituição sígnica (do signo textual em signo icónico) diria Lyotard que introduz o desejo, no sentido da vontade, onde o autor vai implicar no traçado do texto um traço propriamente plástico: um desenho que se combina nesse texto, na sua lógica sintagmática e paradigmática que afecta o léxico. «A pertença ao visual e ao libidinal insinua-se na pretensão lógica nas combinações da linguagem. Reflecte-se, no pensamento de Sausurre, no modo como se podem conciliar a presença de dois eixos, o vertical, que põe em relação significante e significado no 'interior' do signo, e o horizontal, que põe em relação os termos, uns com os outros, na sua exterioridade (...)» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 103.

²⁸¹ «Que a mesma significação se apresente como signo indica apenas que existe uma força do signo, do ser-signo; força capaz de revestir qualquer tipo de relação referencial. Existe uma compulsão de opacidade na necessidade de dar como perdido aquilo de se fala» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 104.

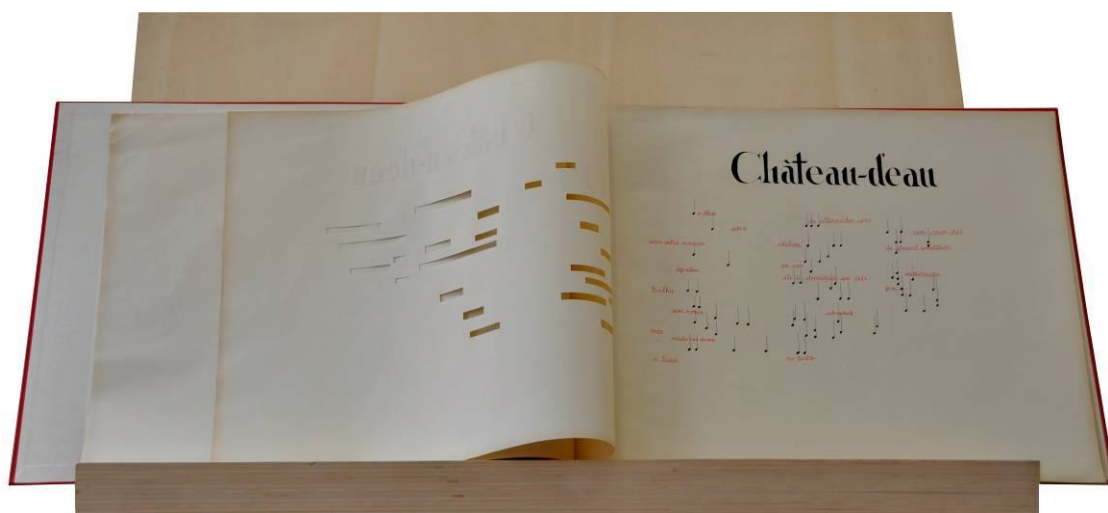


Figura 10. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau*: poema em tema e variações. 2011, 50.5x65cm.

Entre estas e as *variação XXa* e *XIXa* (Figura 12 e 11) as afinidades visuais e conceptuais são patentes. O preenchimento das formas circulares fechadas dos desenhos das letras «a», «b», «d», «e», «f», «g», «h», «j», «l», «o», «q», «z», insinua-as como figuras do ritmo, introduzindo uma anomalia no seu desenho manuscrito: o leitor depara(-se) com uma forma irreconhecível e torna-se observador no exacto momento em que a leitura falha. A mancha vai impor-se ao grafo de cada letra manuscrita colocando-as no limbo entre o desenho e a pintura. A delimitação da mancha pelo *morphos* de cada uma destas letras vai dificultar o seu reconhecimento imediato durante o exercício de leitura: as letras opalizam-se. Mas, por afinidade gráfica, o «d» ganha conotações rítmicas na medida em que convoca a escrita da música o ambiente visual da página vai aproximar-se da inscrição musical pré renascentista. A gama exclusiva e reduzida de cores – apenas vermelho e negro – e a concentração do texto no centro geométrico do fólio, participam neste reenvio.

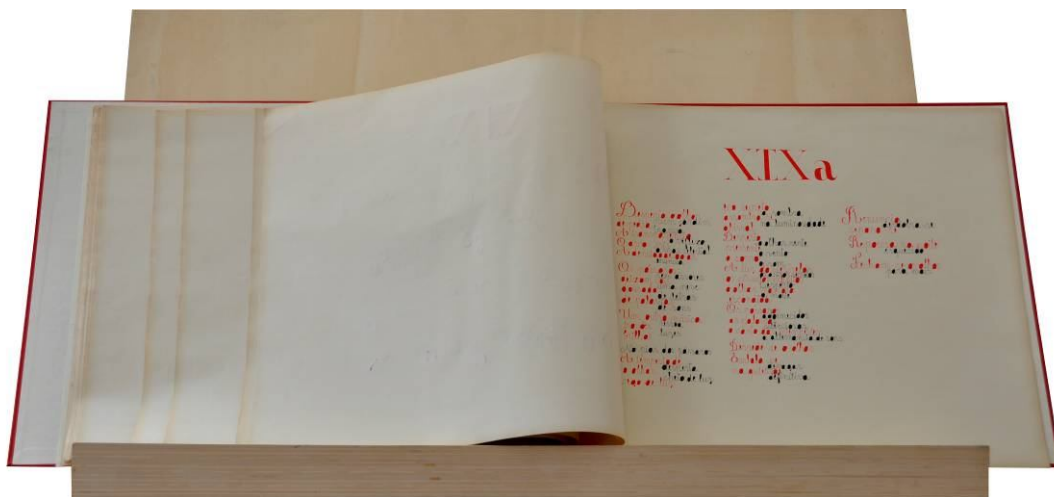


Figura 11. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau*: poema em tema e variações.
Variação XIXa, 2011, 50.5x65cm.

Da mesma maneira que o ritmo musical tem uma figura (visual) na sua escrita também o ritmo da leitura se faz com sinais próprios que pontuam a velocidade, a cadência, as pausas, as ênfases. A pontuação releva do valor plástico dos intervalos brancos (espaço entre os termos inscritos na página) e constitui-se por sinais próprios e que tem a função de regular a entoação na oralidade do texto – sinais transparentes como os elementos fonéticos silenciosos na leitura em voz alta. Estes sinais dirigem-se exclusivamente aos olhos que lêem, indicando a expressão (e não significação), a continuidade (e não descontinuidade) do discurso oral. Indicam a entoação significativa e expressiva mas nunca são ditos. No seu mutismo explicitam a sonoridade, ou antes, *que* sonoridade devem ter os textos.

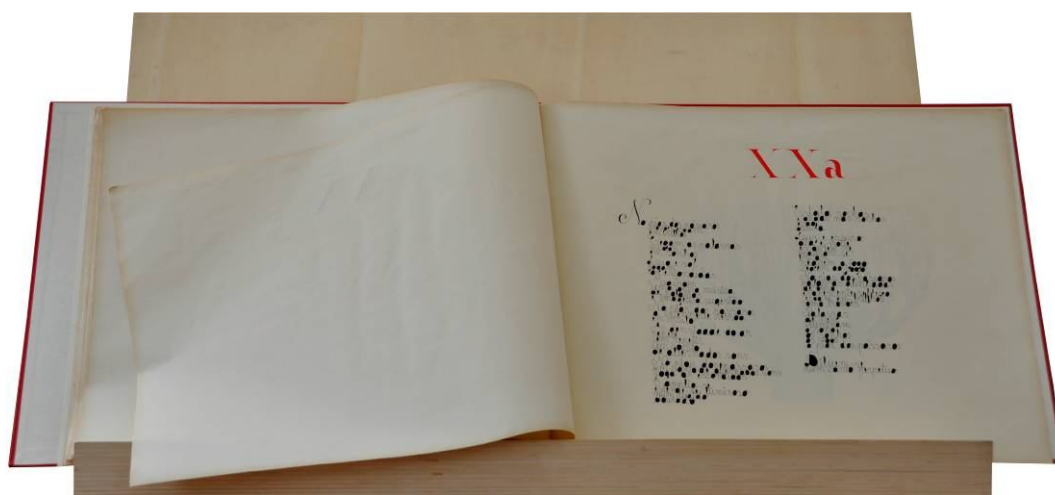


Figura 12. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau*: poema em tema e variações.
Variação XX, 2011, 50.5x65cm.

No grafismo desta(s) página(s) o ritmo está implícito. Advém com a leitura das frases (versos) do poema através da sua extensão (frases curtas e compridas), pelo encadeamento dos termos que as compõem, na quantidade de sílabas de cada termo. No limite, o ritmo da linguagem conjuga uma selecção de sílabas idênticas a finalizar os termos de cada verso originando rimas (embora o tema de *Château d'eau* as evite).



Figura 13. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*, **Variação IIIa**, 2011, 50.5x65cm.

Com a imprensa, os espaços entre termos são convencionalmente deixados em branco. A função deste branco «entre» é a sua separação gráfica que vai garantir-lhe a inteligibilidade que facilita e torna veloz a leitura e, sobretudo, o sentido do texto, na medida em que, nesta separação cada termo transpõe visualmente. Metaforicamente chamados «espaços vazios» participam da textura propriamente visual do texto. O «espaço vazio» torna-se mecanismo conceptual em *Château d'eau*, a partir da estratégia do corte aplicada não ao intervalo «entre» mas aos próprios termos que, pela ausência, vão introduzir um vazio, um oco no texto, nos fólhos e na imagem. Um rectângulo, aberto na folha de papel, apaga alguns termos seleccionados para dar a ver outros, envolventes ou periféricos. Os conteúdos frásicos são transformados, pela falta do termo rasurado dentro da frase, para gerar o todo semântico da variação seguinte (Figura 13). Constituem

«(...) variações da mesma frase com a função de revelar esta força expressiva presente, mas latente, [que permitem] manifestar o poder do visual, a sua virtude ou ainda o trabalho de figurabilidade na escrita, e na palavra, no tónico»²⁸².

A estrutura frásica determinada pela sintaxe pode então ser lida/vista como se estivesse mal-formada, a-gramatical, in-correcta, a-semântica. Mas a supressão de algumas palavras dá ênfase a outras que continuam inscritas, presentes e constantes ao longo das variações; são palavras-chave que vão abrir os campos imagéticos latentes, escondidos, velados, subtis.

A contínua intervenção do corte sobre o texto temático vai originar variações cada vez mais reduzidas. Uma higienização (visual) que se reflecte na dimensão do texto até ao extremo do tornar ausentes quase todos as suas palavras, mantendo apenas um termo que pertence ao texto primeiro (um termo que resiste a esta lógica selectiva) e cuja força imagética estava em potência, latente, e através do exercício gradual do seu isolamento (gráfico e textual) é-lhe um protagonismo que o carrega com um imaginário, como se pode confirmar com a **Variação VI** e as suas multiplicações (Figura 15). Variar o modo de inscrição destes termos resistentes é participar na dimensão poética/imagética. Como consequência, dá-se uma afectação directa no modo da sua visibilidade (cor, escala, tipo, espessura).



Figura 14. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*, **Variação V**, 2011, 50.5x65cm.

²⁸² MARIN, Louis, *Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura*, op. cit., p. 98

Os cortes fazem sobressair termos que são trabalhados em exclusivo, quer nas variantes gráficas, quer nas semânticas. A *Varição V* (Figura 14), por exemplo, protagoniza o termo «eco». São três as estratégias gráficas que se aliam na reprodução visual da sensação auditiva do eco: a cor («eco» inscrito a vermelho distingue-se do restante texto, a preto), a escala da inscrição (letras maiúsculas e maiores que diminuem gradualmente à medida que o poema termina) e o tipo (tipográfico *versus* manuscrito). O grafismo da inscrição procura dar expressão visual ao som que ecoa, procura reflectir a sensação auditiva através de um desenho de ordem sinestésica. Oralidade, inscrição da oralidade e visibilidade da inscrição são atravessadas por relações de sinestesia.

Conferir um campo imagético às palavras e suggestionar palavras nas imagens são reacções de percepção que, desde o princípio, na origem da necessidade de criar um sistema de representação da fala, estão implicadas.

«Les idéogrammes s'enchaînent structurellement l'un à l'autre, et de telle sorte que la parole ne constitue plus leur prolongement ou leur écho mais devient leur œuvre.

Cette ultime métamorphose, qui inaugure l'écriture au sens le plus complet et le plus riche du terme, présent deux aspects très différents : le premier est la création de ce système qui permet d'articuler l'expression visuelle au langage comme s'il s'agissait d'une traduction, le second une définition renouvelée, c'est-à-dire non ambiguë, du signe visuel, qui en garantit le fonctionnement»²⁸³.

A escrita caracterizada pelo seu gesto enunciativo e pelos seus espaços, que são os da enunciação, tem a sua riqueza na paralinguagem, na medida em que enuncia imagens através do exercício da metáfora, da ecfrase e da ficção abrindo ao jogo sinestésico.

«La poésie relaie ce voir primordial en dégageant dans le langage la puissance d'appréhension visuelle que l'usage de stricte communication recouvre et fait végéter. Elle continue l'expressivité présent avant l'homme parlant. Elle

²⁸³ «Os ideogramas encadeiam-se estruturalmente uns nos outros, de tal modo que a palavra deixa de ser o seu prolongamento ou eco, mas torna-se a sua obra. Esta última metamorfose final que inaugura a escrita no seu sentido mais completo e rico, apresenta dois aspectos muito diferentes: o primeiro é a criação deste sistema que permite articular a linguagem numa expressão visual, como se se tratasse de uma tradução; o segundo, é a definição renovada, quer dizer não-ambígua, desse signo visual que lhe garante o funcionamento» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 79.

l'accomplit, parce qu'elle lui donne cours dans le langage même, dans le labyrinthe des significations»²⁸⁴.

Do ponto de vista do funcionamento linguístico, também os jogos gramaticais e lexicais permitem criar afinidades fortíssimas no campo da significação, no tornar frases diferentes mas afins que, por isso mesmo, se podem tomar como variações. Se o corte na folha de papel é uma acção de carácter plástico, o corte dos termos constituintes da frase (omitindo uns e ressaltando outros) reflecte-se no discurso e, por isso, produz sentido.

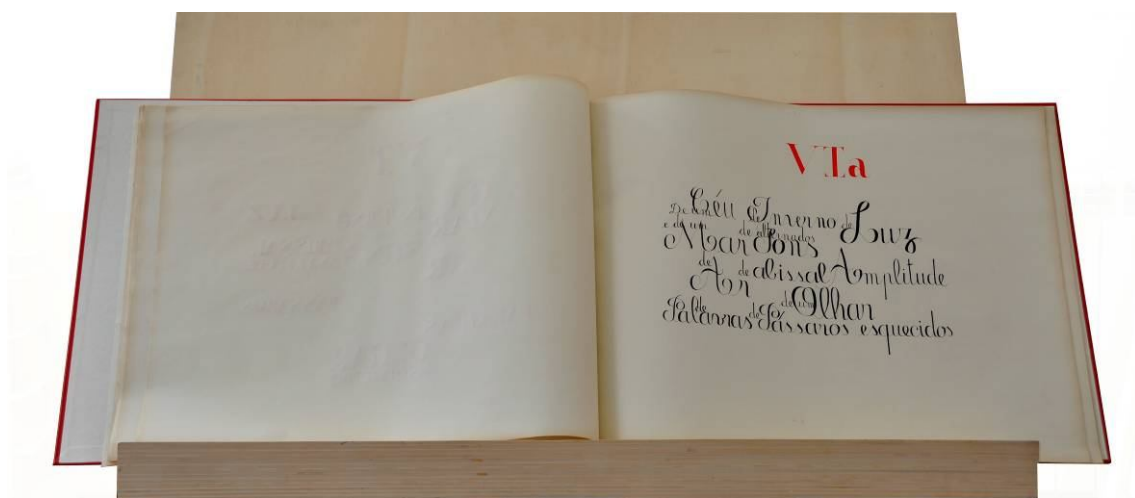


Figura 15. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*, **Variação VIa**, 2011, 50.5x65cm.

Mas a estratégia do corte é aplicada também à letra. No isolamento gráfico das letras quer pelo seu desenho (na alteração da escala, da cor, do tipo) quer pelo espaço que ocupam na composição da página, como se fossem capitais num manuscrito medieval, tem a função de *leitmotiv* visual das *Variações* de *Château d'eau*.

²⁸⁴ «A poesia releva deste ver primordial quando distingue, dentro da linguagem, a potência da apresentação visual que o uso da estrita comunicação apaga e faz vegetar. A poesia continua aquela expressividade arcaica do homem antes da linguagem. A poesia realiza a linguagem porque lhe dá livre curso no labirinto das significações» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean- François, *Discours, Figure*, op. cit., p. 292.

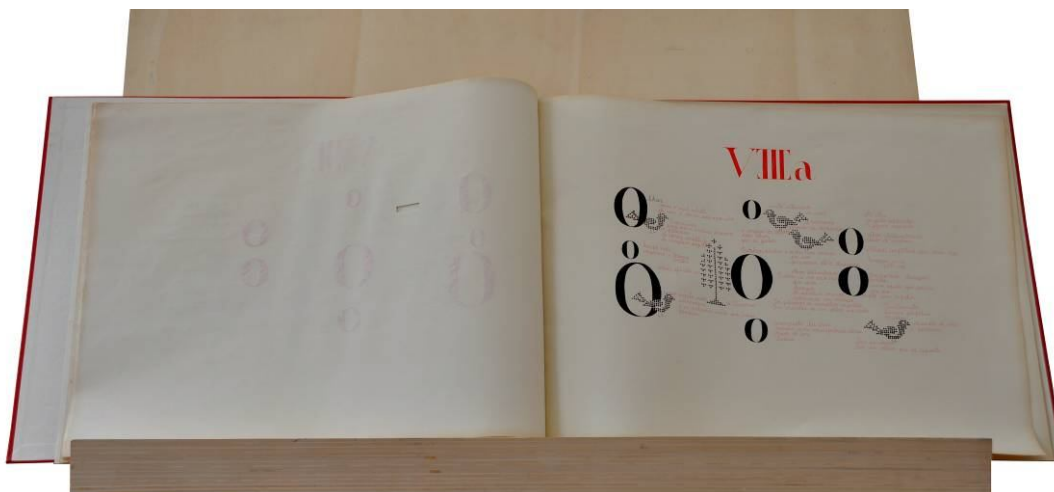
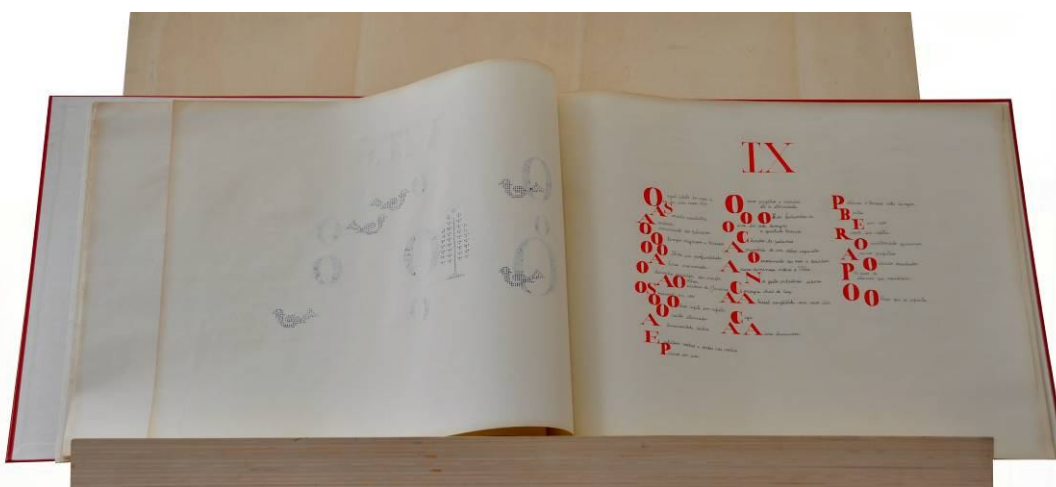
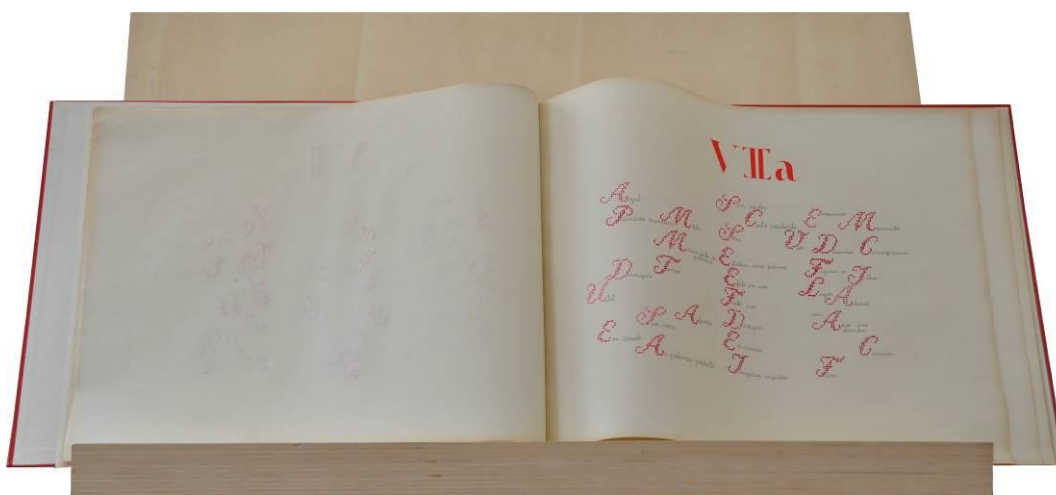
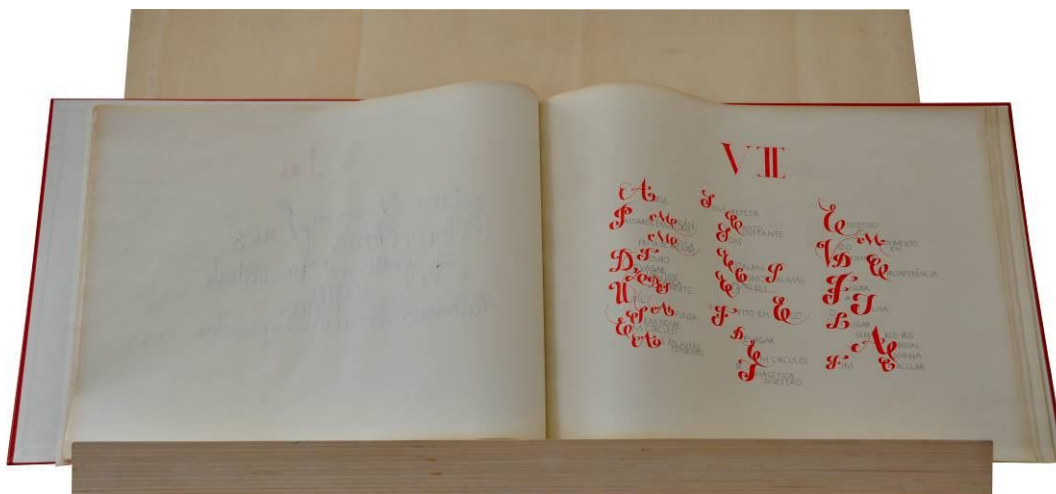


Figura 16. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*, Variação VIIIa, 2011, 50.5x65cm.

Em algumas destas variações, as letras desenhadas a maiúsculas são alvo de um tratamento plástico que as faz pender em direcção à opacidade da pintura, em vez de se manterem na transparência do seu bom traçado. Estas letras distinguem-se do restante texto para criar figuras, manchas visuais de forte carga remissiva, como acontece na *Variação VII* (Figura 17) onde se desenvolvem em arabescos expressivos que lembram outras escritas, ou em *VIIIa* (Figura 18) onde se desenhavam por pontos justapostos e sucessivos, remissivos a esquemas têxteis, ou em *IX* (Figura 19) onde a aglomeração das maiúsculas introduz, na planificação da página, um desenho arbóreo que orienta o movimento do olhar, na vertical (não em profundidade mas na direcção ao corpo do leitor). Nesta *Variação IX*, a plasticidade das letras maiúsculas, iniciais de cada verso, impõe-se sobre a legibilidade do texto: estas letras são vistas, independentemente das palavras a que pertencem, como um conjunto que define colunas na página, como numa outra escrita onde as regras de leitura se distinguem pela deslocação do olhar: a sua plasticidade impõe-se de imediato sobre o olhar que se move de cima para baixo, antes mesmo de ler o texto, da esquerda para a direita, ou seja, exigindo movimento ocular perpendicular ao que a plasticidade da página impõe.



Varição IX, 2011, 50.5x65cm.

O «O» é a letra que mais se destaca neste livro, ora porque se autonomiza como letra capital numa imposição repetitiva visual exemplificada pelas **Varição VIII** e **VIIIa** (Figura 16), ora porque inicia os termos-chave de cada conjunto de versos num exercício anafórico, com particular destaque e insistência no termo «olhar» de onde derivam todas as **Varições III** e ainda a **XVII** (Figuras 13 e 22) numa gradual adjectivação nomeadamente na **Varição XII** (Figura 20) ou associado a uma acção caracterizadora (dorme, descansa, pende, pausa, separa-se, move-se) na **Varição XVI** (Figura 21) ou, ainda, simplesmente destacado pela cor no interior do texto, como acontece na **Varição XVII** (Figura 22). Também o termo «onde» é introduzido como expressão-chave do texto temático, aplicado como epístrofe estrutural, essencial nas **Varição I, II e IV** a partir de onde desaparece no texto. A insistência no «O» carregada de alusões de ordem fonética, é uma figura que ecoa ao longo das variações. Tal como acontece com o termo «eco» que se inscreve sob uma gradação plástica que se traduz na sua hiperbolização expressiva (Figura 14), cada um dos termos iniciados por «O» origina, individualmente, as suas próprias variantes visuais e textuais.

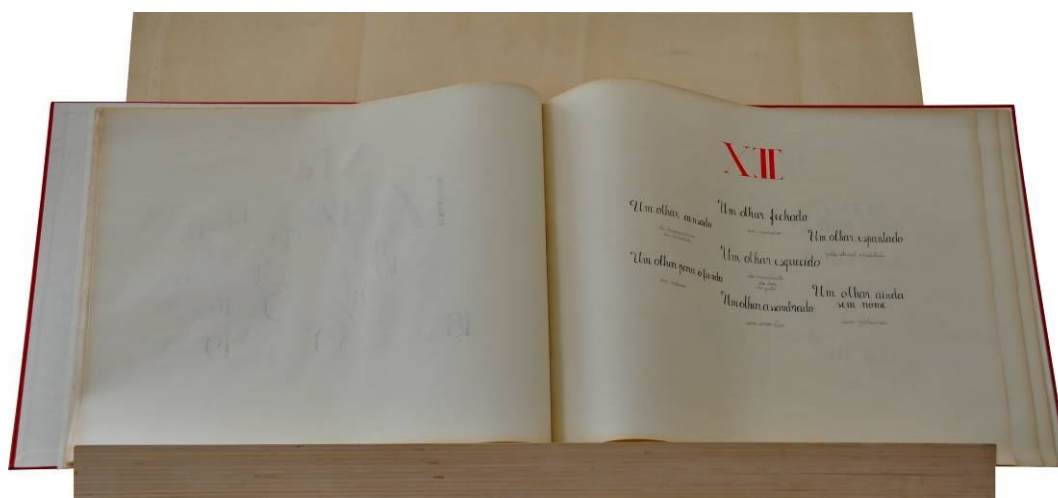


Figura 20. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*. **Varição XII, 2011, 50.5x65cm.**

O tratamento plástico desses termos tem um papel fundamental a partir do qual são destacados por contraste com o restante texto, pelo seu desenho (maiúsculas/minúsculas), alternando a cor (vermelho/preto), diferindo no tamanho (escala), na espessura (traços finos ou largos) e no modo (impressão ou caligráfico) ao

citar estratégias próprias da composição de uma folha impressa alternadas com o gesto da manualidade do *modus operandi*:

«L'écrivain prolongue quant à lui le jeu visuel à travers la typographie. Se révélant comme la 'nouveau' formelle tant souhaitée, l'illustration a réintroduit en effet dans l'espace de l'imprimé un certain état d'innocence et éveillé la possibilité d'en utiliser les moyens d'une manière créatrice»²⁸⁵.

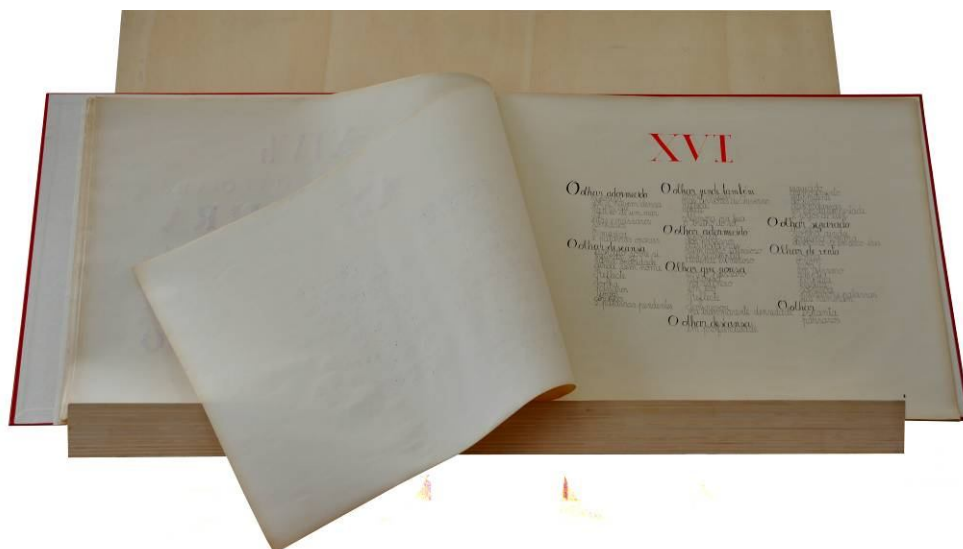


Figura 21. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*. Variação XVI, 2011, 50.5x65cm.

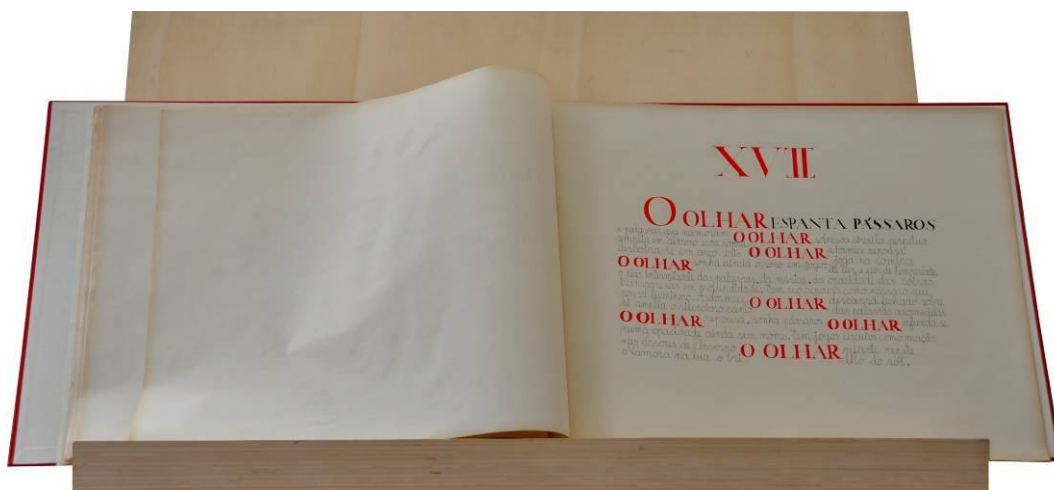


Figura 22. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*. Variação XVII, 2011, 50.5x65cm.

²⁸⁵ «O jogo visual da escrita é atravessado pela tipografia. Uma novidade formal tão sonhada, a ilustração introduz um efeito de espaço da impressão, um certo estado inocente e atento à possibilidade de utilizar os seus meios de uma maneira criativa» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., pp. 245-246.

Uma outra estratégia da repetição em direcção ao diferente encontra visibilidade na própria subversão do esquema estrutural a página (Figura 6), em duas variações. Na primeira, em vez de três colunas de texto aparecem duas, justificadas com a variação que encurta ou resume o tema, (Figura 29); a segunda enforma-se num rectângulo compacto no centro da página. A distribuição do texto na página possibilita divergir do esquema geométrico inicial ao tornar decisiva a numeração das frases.

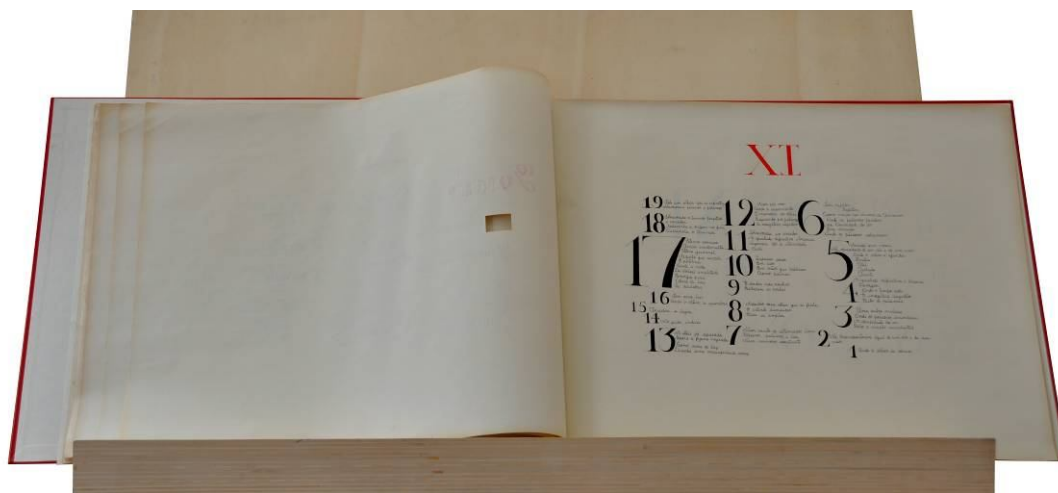


Figura 23. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*. Variação XI, 2011, 50.5x65cm.

Na *Variação X* o «onde» é substituído pelo «quando» para produzir uma deslocação do sentido do texto²⁸⁶. A escolha de um termo em vez de outro pressupõe a ausência deste último e um jogo de prioridades na linguagem. O princípio da substituição é feito, por regra, entre significantes com significados sinónimos²⁸⁷ mas, neste caso, os termos em jogo permitem um jogo transitivo dentro da interrogação retórica latente no poema. As relações de encadeamento (sintagmáticas) mantêm-se nesta substituição, mas o significado sofre uma deslocação do *locus* para o *kronos/kairos*, do espaço para os tempos linear e circular.

²⁸⁶ O efeito desta alteração vai criar uma sub variação associada ao tempo e à contagem com a representação da numeração árabe nas *Variações Xa* e *Xb*.

²⁸⁷ No quadro da língua o que rodeia um termo ordena-se segundo duas classes de relações: As associativas ou paradigmáticas que correspondem a uma acção de selecção; as sintagmáticas que correspondem a um acto de combinação.

«La valeur d'un mot ne résulte que de la coexistence des différents termes ; la valeur est contrepartie des termes coexistants»²⁸⁸.

Nas variantes desta *Varição* são precisamente os números inscritos por ordem decrescente, na *Varição XI* (Figura 23) o que indica que também os versos são inscritos do fim para o princípio (relativamente ao tema de referência). O texto inscreve-se de trás para a frente, como se fosse essa a sua orientação de génese, assumindo as alterações mínimas e suficientes para garantir o sentido e a correcção gramatical e sintáctica da frase.

«Est (...) dans la puissance de s'inverser, de permuter, que la profondeur du champ [linguistique] reside»²⁸⁹.

De trás para a frente é o movimento do relógio em que a página se transfigura na *Varição XIa* (Figura 24). Tal como acontece antes, da partitura para o mapa do céu, as alusões imagéticas encadeiam-se na sucessão destas variações. A numeração estrutural sugere o(s) fólio(s) seguinte(s). É potência. As variantes da variação estão encadeadas, são derivativas segundo uma rede de livre associação infinita.

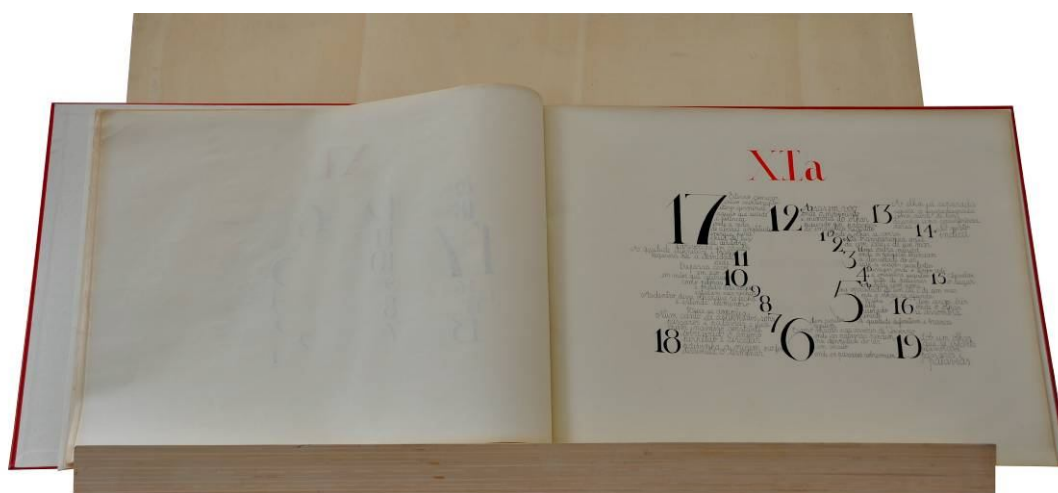


Figura 24. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações. Variação XIa*, 2011, 50.5x65cm.

²⁸⁸ «O valor de uma palavra resulta da coexistência de diferentes termos, é um valor contraposto a esse termos coexistentes» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 94.

²⁸⁹ «Na potência de se inverter e de permutar reside a profundidade de campo linguístico» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 289.

A escrita numérica permite evocar a lógica dos números, da contagem (crescente ou decrescente), da passagem, do ritmo, do tempo, em circuito ou linear. A figura do relógio alude a todos estes conceitos e faz coexistir *Kronos* e *Kairos*.

Na antiguidade clássica o «tempo» é figurado por estas duas divindades porque é pensado segundo duas medidas distintas²⁹⁰. *Khronos* (pai do tempo) personifica o mensurável. É a unidade de medida que permite calcular durações, períodos, lapsos, suspensões, dentro de uma lógica linear infinita onde o momento presente faz passado do momento imediatamente anterior, e faz futuro do momento que está por vir. É um tempo devorador porque sem retorno. Por medo de ser substituído, este deus devora todos os seus filhos. Escapa-lhe apenas *Kairos* (ou *Zeus*), que o destrona. O tempo de *Kairos* é o do ritmo cíclico, biológico, das estações do ano, das repetições periódicas. Ele dá expressão ao meio atmosférico, oscilando as tempestades com as bonanças²⁹¹.

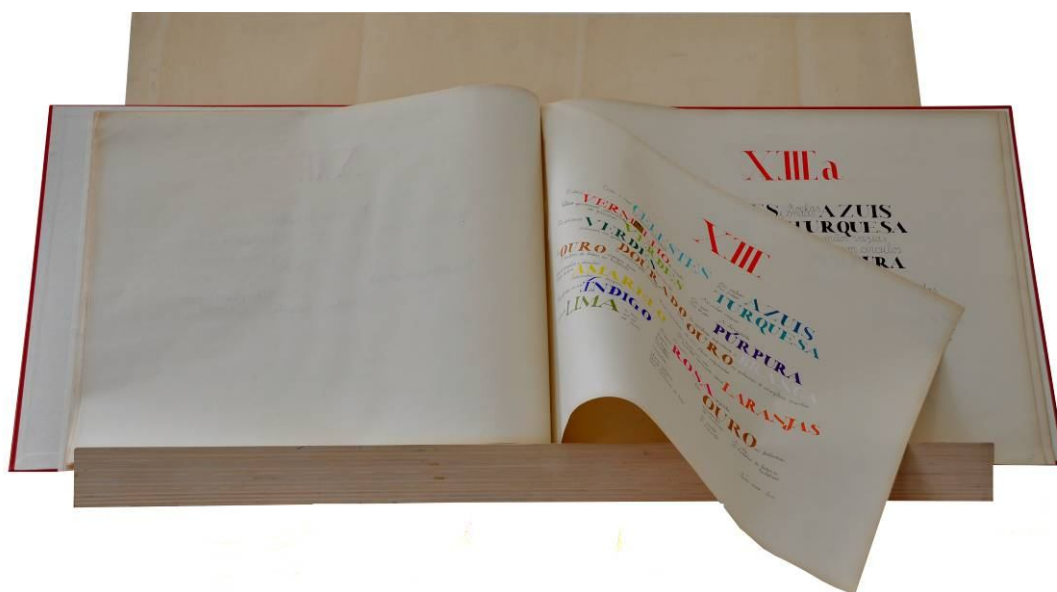


Figura 25. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações, Variação XIII*, 2011, 50.5x65cm.

As *Variações XIII* e *XIV* (Figuras 25 e 26) fazem-se pela técnica do *pastiche* da inscrição textual onde «tema e variações» é tomado como exercício de sinonímia entre o tema de origem, definido como texto matriz e motriz, e a sua iteração como tradução (sinestésica?) de diferentes ordens: poética, significativa, visual.

²⁹⁰ GRÜN, Anselm, *op. cit.*, pp. 11-14.

²⁹¹ Neste momento, o exercício ecfrásico assumiu uma terceira deslocação: do Livro de Artista *Château d'eau* para a sua análise.

Um jogo perceptivo entre texto e cor vai manipular o leitor/observador. Os nomes das cores mantêm-se. Porém, cada variação inscreve-os de modo distinto. Primeiro, faz coincidir o nome com a cor que o inscreve; depois retira-lhe a cor e a página é inscrita a negro.

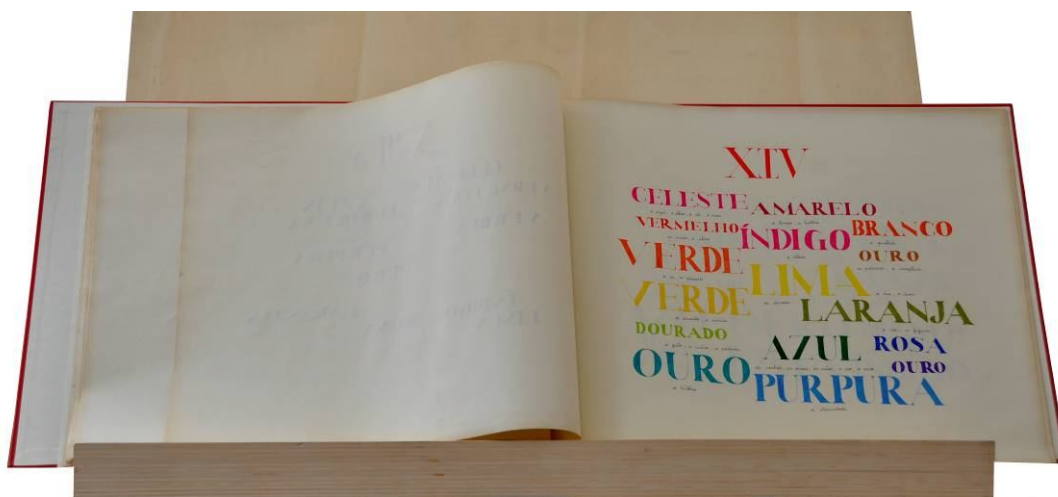


Figura 26. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau*: poema em tema e variações, Variação XIV, 2011, 50.5x65cm.

Depois ainda, dá-se um desajuste entre a cor pintada e o nome inscrito, um desacordo na função demonstrativa da linguagem. A apresentar uma nova variação nesta sequência, o texto inscrito está pintado de modo a produzir um sucessão organizada de cores, construindo um arco-íris na página (*Variação XIVa*, Figura 26).

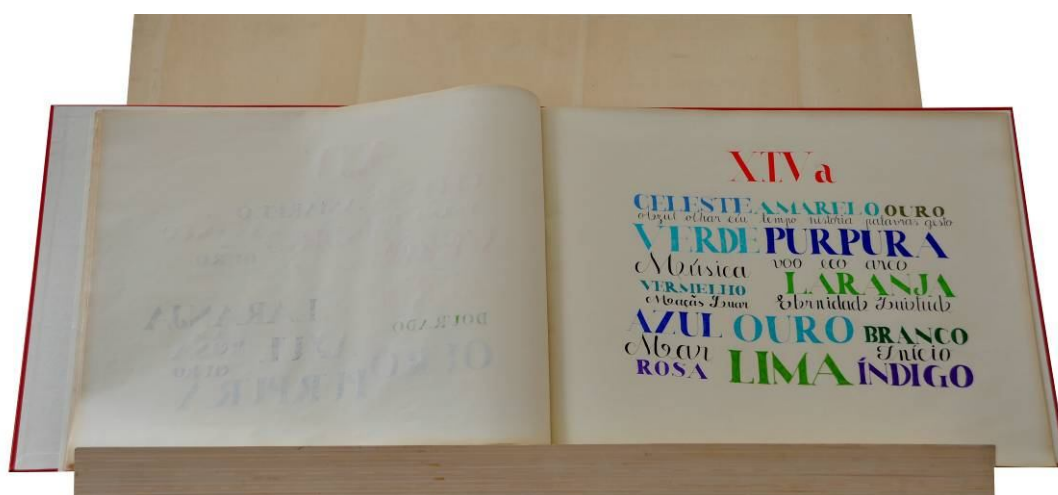


Figura 27. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau*: poema em tema e variações, Variação XIVa, 2011, 50.5x65cm.

As duas variações seguintes procuram ambientes cromáticos opostos (Figuras 27 e 28): cores de baixo espectro (púrpura, azul e verde na *Variação XIVa*) ou de alto espectro (laranjas e vermelhos na *Variação XIVb*).

A relação entre o texto e a cor que o inscreve, embora discrepante com a função demonstrativa da linguagem, é sustentada pelo conceito de identidade: a cor percebida visualmente é nomeável e permite destacar-se plasticamente num texto constituído por substantivos próprios (os nomes das cores). É como classificação gramatical destes termos como «nomes» que se encontra a armadilha à percepção. A adjectivação propriamente plástica e visual do termo inscrito «laranja» só pode entrar na linguagem pelo processo da sua identificação, ou seja, pela nomeação: assim este termo («laranja») está adjectivado pela sua coloração a «azul». Numa estranha adesão visual entre o visível e o legível, a inteligibilidade do significado textual está comprometida pela própria lógica da nomeação.

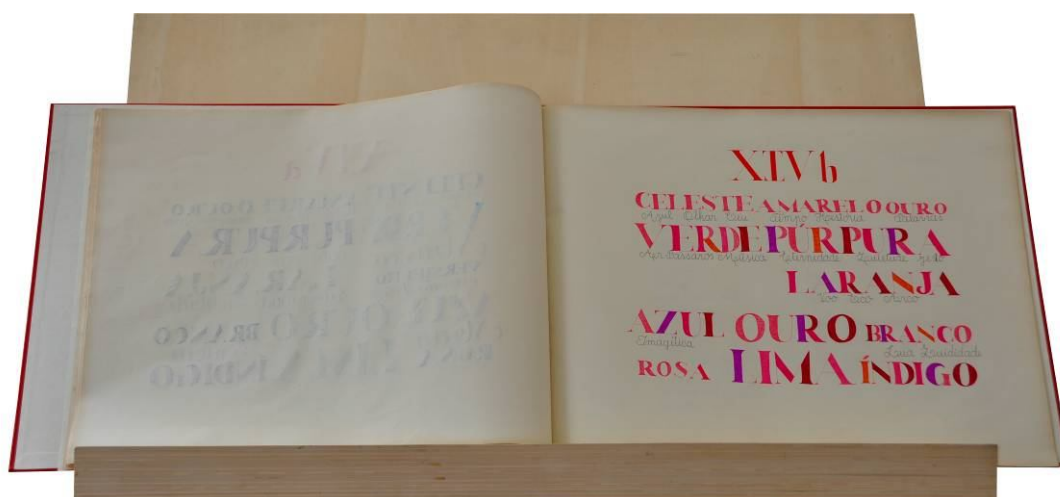


Figura 28. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*, *Variação XIVb*, 2011, 50.5x65cm.

Se as *Variações XIII* e *XIV* estão enriquecidas visualmente pela variedade cromática da sua inscrição, as restantes ostentam apenas o vermelho e o negro em jogos de alternância, quer na inscrição do texto quer na introdução de outros elementos plásticos na página. A *Variação XV* (Figura 29), por exemplo, põe em relação as linhas frásicas numa oscilação intermitente entre o vermelha e o negro do texto que consequentemente produz uma linha ora vermelha ora negra na textura visual onde se

omite o espaço «entre» linhas²⁹². Mas na **Varição XX** (Figura 30) é abolida a passagem para a linha seguinte proposta pela composição do texto temático: as frases sucedem-se num enquadramento concentrado no centro da página e é a alternância de cor que indica cada frase numa função separadora. A relação cromática entre vermelho e preto alude, novamente, para os manuscritos medievais e está patente noutras variações como a **XIX** e a **XX** que terminam o livro (Figuras 31 e 30).

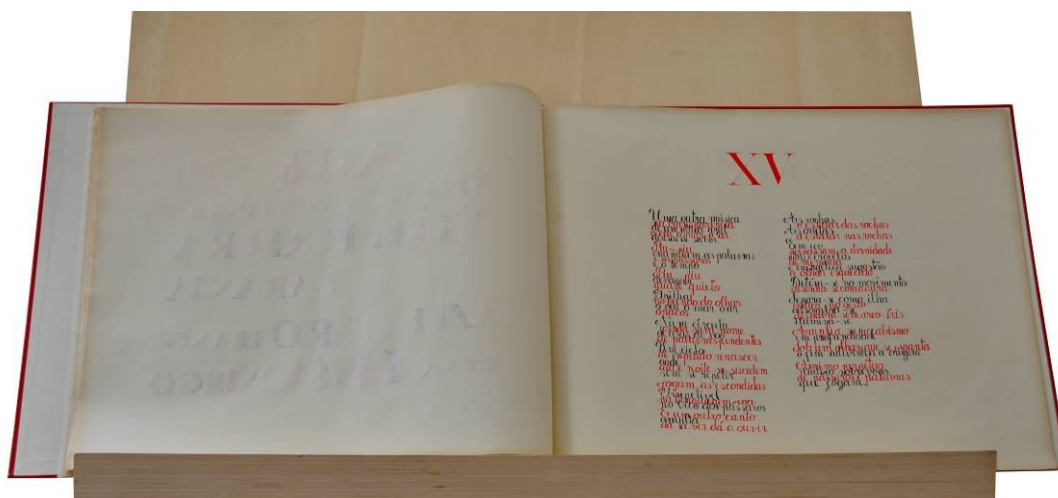


Figura 29. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau*: poema em tema e variações. **Varição XV**, 2011, 50.5x65cm.

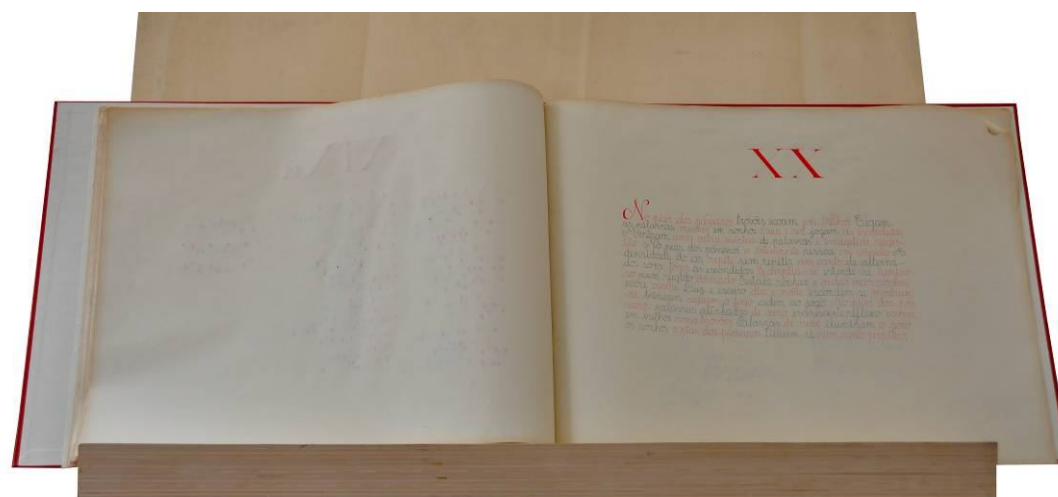


Figura 30. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau*: poema em tema e variações. **Varição XX**, 2011, 50.5x65cm.

Também a **Varição XIX** traz à memória uma outra, anterior, na sua alusão à música e à partitura (comparar a Figura 31 com a 10). Pela introdução de linhas

²⁹² A estratégia de inscrição é semelhante à do tríptico *La Lievre e la Tortue*, em análise no Capítulo X: *Sic itur ad astra*.

pautadas e da clave-de-sol, neste fólio simula-se a escrita musical. O texto preenche as cinco linhas da pauta, sobrepondo-se-lhe graficamente e em acordo com o esquema inicial temático.

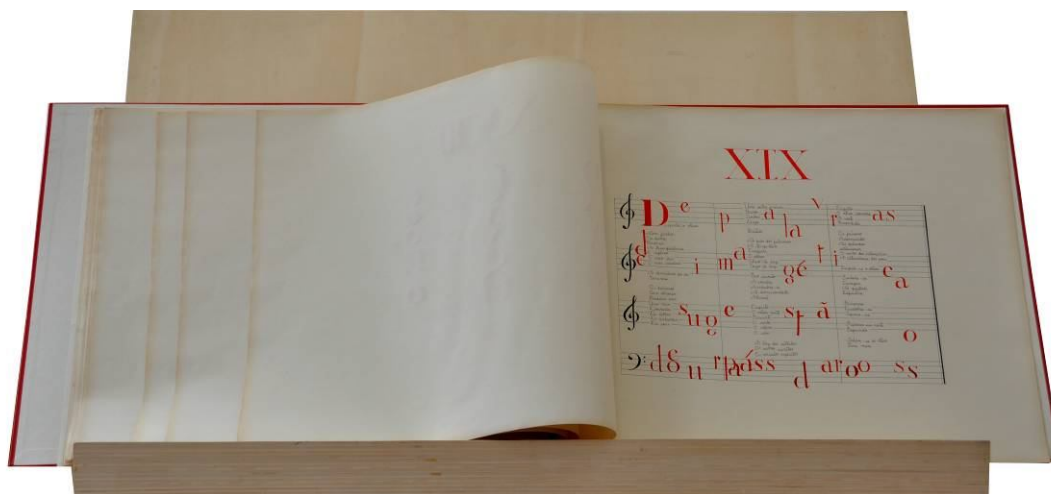


Figura 31. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações. Variação XIX*, 2011, 50.5x65cm.

Elogio da confusão pela sobreposição das palavras: a linguagem encontra o seu estado mais perverso, aprofunda-se visualmente. «De palavras de imagética sugestão. De pássaros» são as duas quase-frases que se destacam a vermelho. As letras repousam na pauta como indicações sonoras (pássaros cantantes pousados em fios eléctricos?) e catapultam esta para outras imagens (mentais). A composição deste fólio referencia-se simultaneamente na escrita de um poema, no desenho de uma partitura, na memória da paisagem. Na Grécia antiga, a arte da memória que não repousa no visível é paralela ao pensamento geográfico. Também aqui se experiencia um fazer (desenhar, inscrever, representar) informado na memória; a memória toma forma (enforma-se) no território que é cada fólio deste livro e os fólhos encadeados e encadernados enunciam um percurso que sustenta outros, repetitivos e sempre variados onde, simultaneamente, se conjugam pontos de referência (reconhecíveis pela sua repetição) e pontos inéditos (que nunca se repetem).

A palavra cantada ou dita (sonoridade), a palavra inscrita (legibilidade) e a palavra pintada (visibilidade) são sistematizadas em paralelos remissivos que se activam neste circuito de referências. A composição musical é aqui para ler e entoar, num dizer ou num cantar (como no *ziegspiel* ou no *sprechgesang*), e põe em relação três imagéticas: a do texto, a da figuração gráfica/pictórica e a da música.

Em *Château d'eau* (livro + díptico) o exercício ecfrásico faz coexistir dois referentes literários: o do libreto do *ziegspiel* «A flauta mágica» e o do poema *Château d'eau*. A relação de causalidade implicada neste exercício permite uma oscilação entre sistemas que contribui na ampliação imagética pelas imagens mentais. O pensamento visual que gera cada variação é como um comentário – que não é da ordem da linguagem mas antes uma divagação muda ao imaginário.

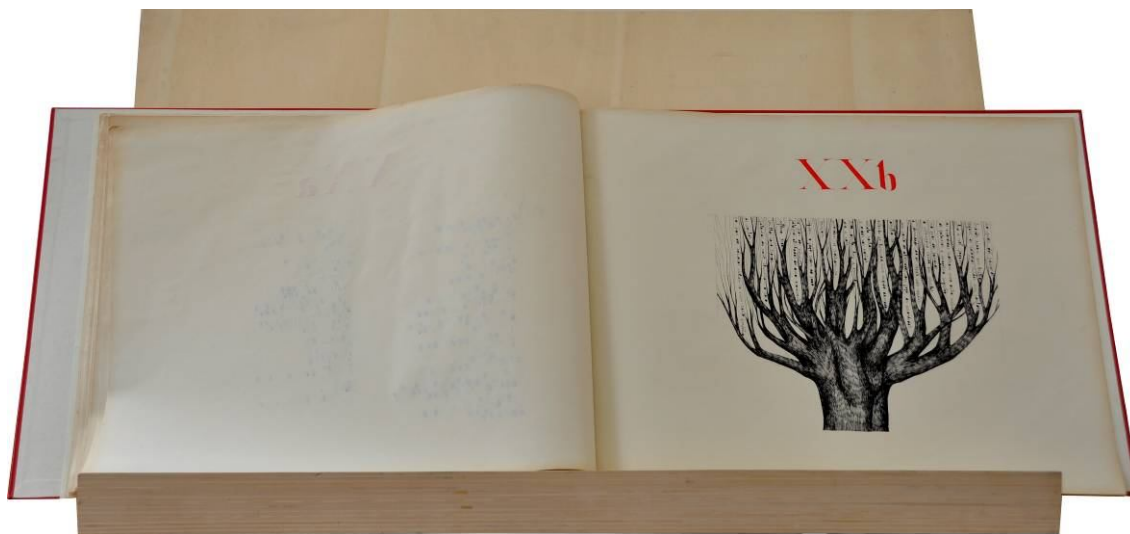


Figura 32. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações*. Variação XXb, 2011, 50.5x65cm.

A *Variação* (XXb, Figura 32) deste livro convoca duas, do início (*I* e *Ia*, Figuras 33 e 34), num exercício de *mise en abyme* que simultaneamente termina o ciclo. Como via de acesso à vertigem, este exercício tem capacidades sinestésicas pois implica uma experiência física do corpo cujo sintoma é um efeito de suspensão, onde o corpo fica fora do sentido (momentaneamente fora de si). Efeito revulsivo que põe em re-torno o dentro e o fora, o princípio e o fim, um reconhecimento inesperado.

A escrita toma a sua forma pela metamorfose plástica. É pura reflexão gráfica. A inscrição informa-se e enforma-se no desenho, através de uma manuscritação, e num enleio inseparável que dá relevância ao que se dirige ao olhar.

«L'illustration est regard. Vis-à-vis muet, 'hors-texte', de la scène du discours, elle lui rend hommage par l'évidence – mais que relève seulement le livre ouvert à la page même où elle s'expose – une lecture qui serait spectacle, d'une parole qui serait mime et dessin»²⁹³.

²⁹³ «A ilustração é um olhar» Frente a frente mudo, fora do texto, fora da cena do discurso, presta-lhe homenagem por evidencia – mas somente se o livro se abrir na página onde se expõe – uma leitura que é

O alinhamento destas frases indica exactamente onde a grelha estruturadora da página faz a separação entre a área atribuída à inscrição (interna, central) e a moldura (envolvente).

As linhas de texto fazem uma rotação de 90° para se verticalizarem, continuando os ramos de uma árvore, aparecendo no lugar da vegetação. A folha vegetal que nasce da árvore faz-se corresponder aos versos inscritos no fólio de papel, numa dependência metafórica:

«Mais cette dépendence [de l'image sur le text] ne signifie pas soumission, bien au contraire. S'il est vrai que le text écrit préserve dans sa structure l'orientation de la parole vers un autre, du locuteurs vers un allocutaire, l'illustration doit nous apparaître, dans son altérité créatrice, comme la marque positive de l'action de cet allocutaire, comme l'incarnation, provisoire certes mais bien réelle, de ce qui constitue cet allocutaire comme sujet – et aussi comme pouvoir»²⁹⁴.

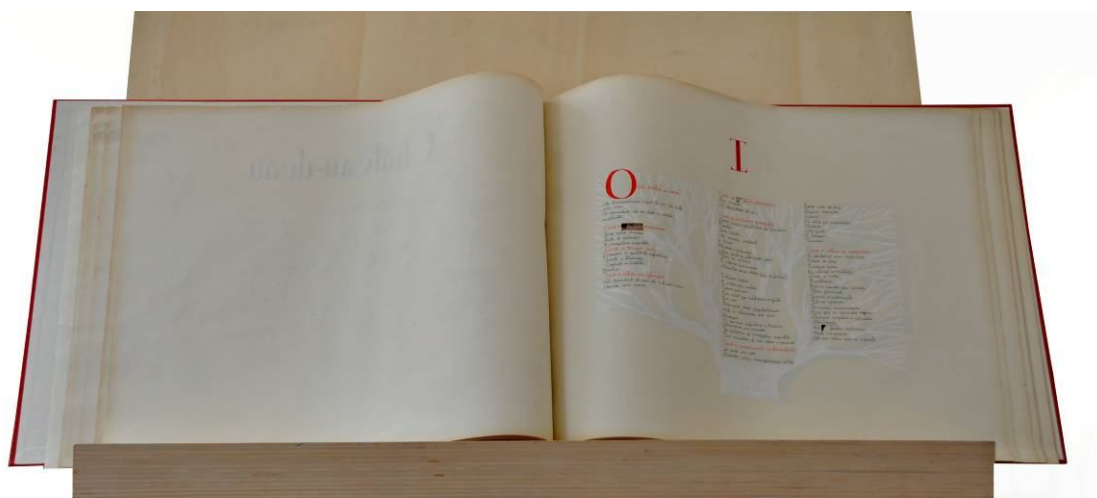


Figura 33. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau: poema em tema e variações. Variação I*, 2011, 50.5x65cm.

espectáculo, uma palavra que é mima e desenha» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 354.

²⁹⁴ «Mas esta dependência [da imagem relativamente ao texto] não significa submissão, pelo contrário. Se é verdade que cada texto escrito se preserva do restante pela sua estrutura de orientação das palavras, do locutor em direcção ao ouvinte, a ilustração deve parecer, na sua alteridade criativa, como marca positiva da acção deste ouvinte, como encarnação – provisória mas real – deste ouvinte como sujeito e como potência» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 354.

A virtuosidade do jogo proposto neste exercício ecfrásico está na velocidade da associação das imagens (mentais e da percepção) por meio de termos/temas que funcionam como fios condutores, enlaces, mecanismos que propõem afinidades imprevisíveis, metafóricas e encadeadas,

«(...) où la volonté de dire importe moins que le plaisir de répondre. Ici, l'autre muet, *l'autre qui regarde*, est devenu maître du jeu – et du sens»²⁹⁵.



Figura 34. Ema M by Margarida Prieto, *Château d'eau*: poema em tema e variações. Variação Ia, 2011, 50.5x65cm.

Pode-se constatar que, do ponto de vista metodológico, todo o enleio de variações de *Château d'eau* (livro) é construído por sucessivos constrangimentos que actuam como potência no discurso gráfico (textual e figural)²⁹⁶. Estas restrições (identificadas nesta análise) regulam os caminhos das sub-variações, condicionam cada grupo de variantes a uma co-respondência interna de solicitações incessantes. E, embora a última variação convoque as primeiras, remetendo para uma leitura circular, as variações poderiam continuar *ad infinitum*.

²⁹⁵ «(...) onde a vontade de dizer é menos importante do que o prazer de responder. Aqui, o outro, mudo, o outro que olha, é o mestre do jogo – e do sentido» (tradução livremente minha). *Idem*, p.355.

²⁹⁶ Estes constrangimentos são próximos dos que sustentam a Literatura Potencial. Conforme BÉNABOU, Marcel, FOURNEL, Paul (ed.), *Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, 2009.

CAPÍTULO X

SIC ITUR AD ASTRA



Figura 1. Ema M, *Sic itur ad astra*, 2012, óleo s/tela. Esquema de instalação.

O título deste tríptico (Figura 1) é a expressão latina «*sic itur ad astra*» entendida como corolário da fábula «A lebre e a tartaruga», de Jean de La Fontaine, e que significa «tal é o caminho que leva aos astros, à glória, à imortalidade».

Fábula é toda a história onde os personagens são animais com características humanas. Estruturada como parábola ou apólogo (verdade moral que é expressa sob a

forma da alegoria²⁹⁷) contém um corolário latente – uma lição a retirar nas suas entrelinhas. Marin define-a deste modo ao tomar as palavras de La Fontaine:

«Si la fable est bien la réflexion de l’homme dans le miroir fabuleux du monde animal, si loup, agneau, corbeau, renard, ours, lion, âne, cigale, mulet [tortue, lièvre,] ou fourmi prêtent aux hommes les traits de leur comportement et les hommes, à eux, leurs voix, leurs désirs, leurs volontés et leurs passions (...)»²⁹⁸.

A primeira colecção de fábulas que se conhece foi feita por Demetrius de Phalerum em 320a.C. e regista cerca de duzentas destas histórias. As fábulas gregas que se conhecem hoje foram inicialmente de tradição oral e só depois registadas em grego. A sua tradução para o latim é feita pelo romano Rhomulo. Geralmente atribuídas a Esopo, são inúmeros os autores gregos anónimos que usaram este género literário. É a Fedro, no século III d.C., que se atribui o mérito da fixação formal do género fabular, partindo dos modelos de Esopo.

²⁹⁷ «[As fábulas] não são somente Morais, elas dão também outros conhecimentos. Quando as propriedades e o carácter dos Animais são expressos, consequentemente, também os nossos o são, pois somos abrangidos pelo que há de bom e de mau nestas criaturas irracionais» (tradução livremente minhas). LA FONTAINE, *Fables*, Paris, edições de Georges Couton e Garnier, 1962, p. 9 (do prefácio da primeira compilação, datado de 1668).

²⁹⁸ «Se a fábula é o reflexão do homem no espelho fabular [e fabuloso] do mundo animal, se o lobo, o cordeiro, a raposa, o urso, o leão, o burro, a cigarra, a mula, [a lebre, a tartaruga] e a formiga emprestam aos homens os traços do seu comportamento, os homens, por sua vez, emprestam-lhe a sua voz, os seus desejos, a sua vontade e as suas paixões (...)» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l’image: Gloses*, op. cit., p.27.

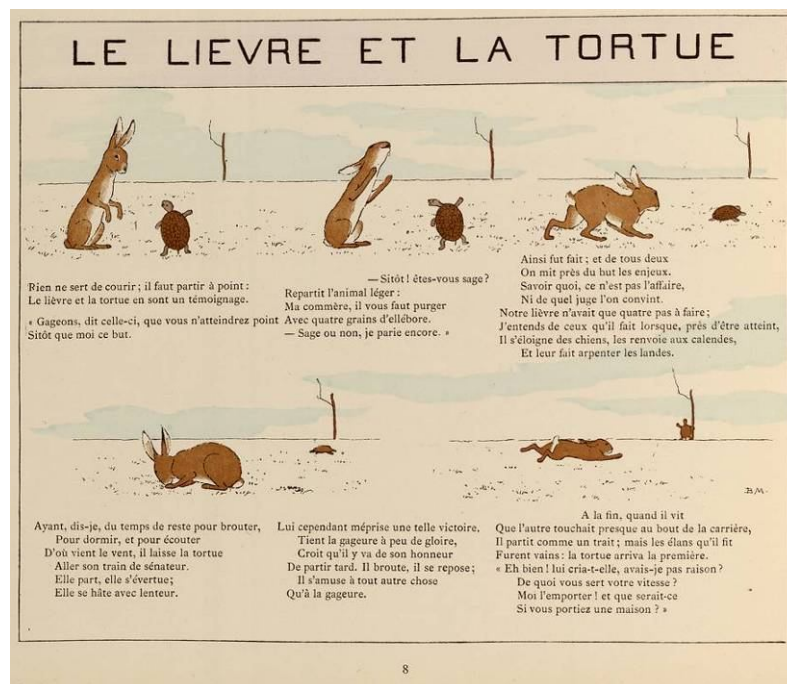


Figura 2. As *Fábulas de La Fontaine : Le lièvre et la tortue*, Paris, Pub. Plon-Nourrit & Cie imprimeurs-éditeurs, 1888, p.8.

Texto de Jean de La Fontaine (1621-1695) ilustrado por B. de Monvel.

Na génese do tríptico *Sic itur ad astra* está a ilustração de Monvel em 1888 (Figura 2) com o texto original «*Le lièvre et la tortue*» em francês. Contudo, é justamente ao regime da ilustração que o tríptico pictórico se quer escapar, num exercício de fuga (à ilustração) que estrutura a tripartição desta pintura e é consequência de uma análise da história e das suas personagens. Uma lebre, uma tartaruga e um desafio (o nó da narrativa) são iconizados em três momentos: a **Fábula** (Figura 3), a **Tartaruga** (Figura 4) e a **Meta** (Figura 5).

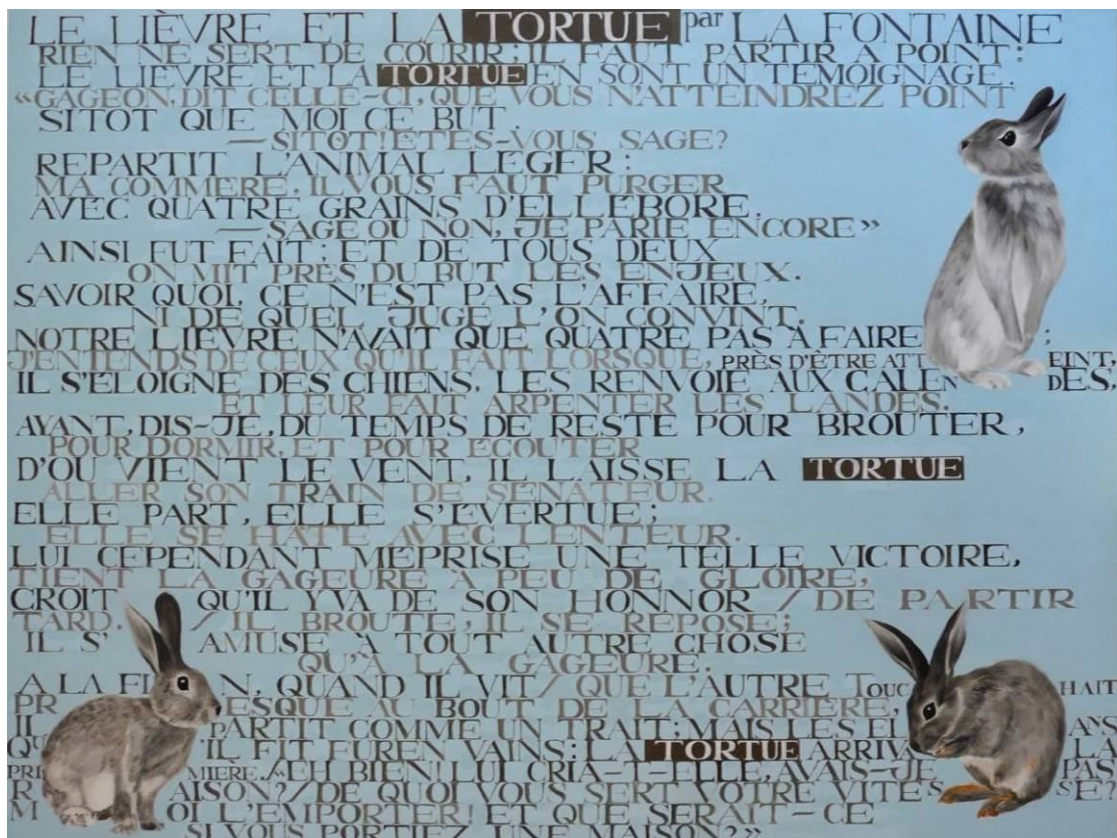


Figura 3. Ema M, *Sic itur ad astra – A Fábula*, 2010, óleo s/tela, 97x130cm.

A pintura intitulada **A Fábula** (Figura 3) instala-se com o seu centro geométrico a metro e meio do chão (medida convencionada), situando-se a uma altura padrão que segue parâmetros museológicos: equidistante das duas partes que completam o tríptico (Figura 1). Esta posição é *vis-à-vis*, relativamente a um observador, pois, não só o texto e o livro se confrontam (ou enfrentam) com um leitor – com o seu olhar e o seu corpo –, também a pintura.

«Pourtant, s'il est vrai que 'rythme', 'position' et 'enchaînement' des lettres renvoient à une position du lecteur, qui sert de référentiel, cette mise au point ne doit rien à la puissance esthétique du corp. Le texte est inscrit *vis-à-vis du lecteur* (...). Le text fait visage»²⁹⁹.

Nesta pintura, particularmente, não é só o texto que se posiciona face a face com o leitor; também a figura. A posição das três peças constituintes deste tríptico tem uma

²⁹⁹ «Portanto, se é verdade que o 'ritmo', a 'posição' e o 'encadeamento' das letras reenviam para uma posição do leitor que lhes serve de referencial, esta sintonia pressupõe um corpo (em potência). O texto inscreve-se de frente para o leitor. O texto encara-o.» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 213.

orientação de acordo com a posição verticalizada desse observador. Eventualmente **A Tartaruga** (Figura 4) pode levantar alguma dúvida pelo seu limite circular.



Figura 4. Ema M, *Sic itur ad astra* – **A Tartaruga**, 2011, óleo s/tela, Ø 67,2cm.

Contudo, e porque o ponto de vista do observador coincide com o da representação da figura (que considera a sua posição relativamente e no contexto), dá-se uma concordância que confirma o rigor do seu posicionamento, bem como a sua orientação: o olhar do observador dirige-se para cima e vê uma tartaruga, vista de baixo. Embora esta pintura não se coloque *vis-à-vis* com o observador, ela confirma a estranheza da sua localização (a um altura superior à da convenção museológica), porque a sua representação é coerente com o lugar do seu visionamento.

Do lado direito de **A Fábula** (cujas inscrições ocupa cerca de $\frac{3}{4}$ da superfície da tela) está a pintura **A Meta** onde cinco traços, oblíquos e pintados a preto, segmentam a superfície pictórica e figuram um caminho perspectivado (cinco segmentos que se interpretam como um contínuo). Se **A Fábula** se propõe como se fosse uma página «*vis-à-vis du lecteur*», **A Meta** constrói um percurso para o olhar: para dentro (da pintura) e em profundidade – numa lógica perspetiva própria do figural e específica da pintura, na medida em que dá, à superfície lisa e plana, a ilusão óptica «para dentro» ou

«para o fundo» de si mesma, construindo uma tridimensão (ilusória). Esta sensação de profundidade é também patente em **A Tartaruga**, mas de modo distinto, pois faz uma inversão da posição do observador e da orientação do seu olhar. Assim, a representação, em vez de se fazer em direcção ao infinitamente longe, projectando-se no horizonte (e na horizontal) e para a frente como acontece em **A Meta**, considera o observador num plano abaixo e fundo, posicionando-o – olhar e corpo – nesse fundo (do mar) onde ele tem que dirigir os olhos para cima e verticalmente, em direcção à tartaruga³⁰⁰.

A cor que cobre o plano de fundo das três pinturas ganha conotações distintas de acordo com a figuração e o ponto de vista adoptado em cada uma: **A Fábula** planifica-se na ambiguidade entre página e território (página de texto e terreno de circulação da figura da lebre), **A Meta** é um percurso no território (percurso delimitado num caminho mais longo, que continua antes e depois das indicações figuradas: a tabuleta com a inscrição «départ» e a bandeira quadriculada, de chegada) e **A Tartaruga** sugere um meio aquático onde o observador está no fundo e dirige o olhar à superfície.

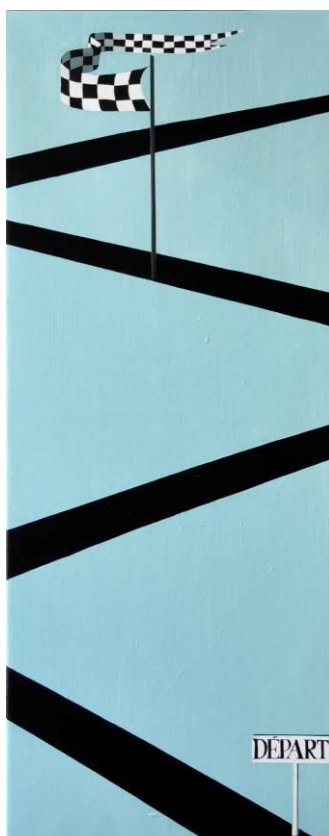


Figura 5. Ema M, *Sic itur ad astra – A Meta*, 2012, óleo s/tela, 100x40cm.

³⁰⁰ Do ponto de vista perceptivo: a figura que está acima do olhar de um qualquer indivíduo, está mais alta e é entendida como mais importante do que o próprio, que a olha. Um apelo sinestésico vem estabelecer graus de importância ou de autoridade: por exemplo, na relação entre a criança e o adulto, o adulto é a figura de autoridade relativamente à criança, que o vê orientando o seu olhar para cima.

A linha preta traçada na pintura **A Meta** (Figura 5) é reconhecível no contexto plástico onde se figura dentro de um sistema de conotações e, aí, retém uma significação invariável, porque tem lugar dentro de uma ordem de relações onde se lhe atribui um valor: é um caminho mas também é o percurso em causa na fábula.

«Elle [la ligne] est non reconnaissable quand elle n'a pas sa place dans un ordre de rapports qui en fixerait inmanquablement la valeur. Elle est donc figural quand par son artifice le peintre ou le dessinateur la place dans une configuration où sa valeur ne peut faire l'objet d'une activité de reconnaissance (reconnaître, c'est bien connaître)»³⁰¹.

Esta linha torna-se elemento figural porque escapa ao sistema de linguagem (ao contrário do que acontece na pintura **A Fábula**, onde a linha enforma as letras). Esta linha é o elemento constituinte e principal do desenhar de um caminho que se transpõem como figura na pintura **A Meta** em quatro segmentos oblíquos³⁰². A espessura destes segmentos – destes traços – difere para iludir profundidade, introduzindo o sentido da perspectiva na composição: estes segmentos são percebidos como representação de um caminho único que se projecta no infinito, subdividindo o espaço desta pintura em áreas simétricas, geometrizadas.

«La fonction du dessin est celle de faire *parler* l'espace sensible en figures géométriques»³⁰³.

O azul do fundo preenche o espaço «entre linhas» delimitando estes quatro traços essenciais na figuração. Enformados como caminho, ganham conotações de terreno, de percurso, de trajecto, também pela representação de uma bandeira de chegada (um quadriculado preto e branco) e de uma tabela com a inscrição «DÉPART». Mas, a

³⁰¹ «A linha é um traçado não reconhecível se não remeter para um sistema de conotações que lhe fixe uma significação invariável; se não tem lugar dentro de uma ordem de relações, não lhe é atribuído um valor. É elemento figural quando, por artifício do pintor ou do desenhador, é colocada como configuração e o seu valor depende da actividade de reconhecimento (reconhecer é, sem dúvida conhecer)» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 219.

³⁰² O desenho (que releva da linha ou do traço) desenvolve-se numa cultura de discurso racionalista desejosa por delimitar todo o objecto dentro do campo da significação: «Ao deixar-se conotar, a figura torna-se linguagem (...)». *Idem*, p. 218.

³⁰³ «A função do desenho é fazer falar o espaço sensível através de figuras geométricas» (tradução livremente minha). *Idem*, p.224.

significação desta pintura só se completa na sua relação com as duas partes do tríptico: **A Fábula**, com o seu texto fabular inscrito onde a representação da lebre interfere em três poses diferentes, e a **A Tartaruga**, isolada no fundo azul, enaltecida pela sua colocação.

No início da invenção da imprensa de Guttenberg, são regulamentadas as distâncias entre os caracteres, bem como o espaçamento entre as palavras, as linhas de texto e as margens da página de papel. A linha de texto é composta por letras e pelos vazios que separam as palavras, sendo estes vazios definidos por um espaço deixado em «branco»³⁰⁴. Na tipografia, este espaço em «branco» é como qualquer outro caractere (cujo funcionamento é análogo ao do carimbo) e corresponde à uma peça de entalhe: caractere em branco e caracteres letras aliam-se e colaboram para a construção do texto impresso. A inscrição pintada de **A Fábula** segue um princípio semelhante ao da impressão do texto mas omite os espaçamentos «entre linhas» e ainda o da margem enquadadora (que separa o texto da extremidade da folha). Em **A Fábula**, tal como numa página impressa, estão asseguradas duas exigências contraditórias do texto: a da sua significação e a da sua dimensão plástica onde as letras, através dos traços definitivos que constituem estes significantes escriturais (a homogeneidade, a verticalidade do desenho serifado e maiúsculo, a espessura, a orientação e os ângulos) mesmo sem qualquer ornamento, ou seja, despojadas de qualquer ornamento plástico, têm uma função predominantemente figural. A análise desta inscrição pintada é abordada por comparação com as premissas tomadas em *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* por Mallarmé, tal como Anne-Marie Christin as aborda³⁰⁵.

«La volonté d'innovation qui est à l'origine du *Coup de Dés* n'était pas de changer, mais d'exploiter autrement l'espace occupé jusque-là en son seul 'milieu' par les poèmes : 'Je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse', dit Mallarmé. Telle est l'unique 'nouveau' qu'il revendique : 'un espacement de la lecture'. 'Les 'blancs', en effect, insiste-t-il, assument l'importance, frappent d'abord'»³⁰⁶.

³⁰⁴ Como se desenvolve nos capítulos V: *Qui scribit bis legit* e III: *Era uma vez*, os adjectivos «vazio» e «branco» que caracterizam estes espaços «entre» podem ter uma carga metafórica, mas referem-se especificamente ao visível: são «vazios» porque não estão preenchidos por caracteres (quer na linha de texto, quer noutra lugar do suporte, nomeadamente nas margens ou no entrelinhas) e são «brancos» porque a superfície de papel (branca), nesse exacto lugar, não tem uma impressão sobre si.

³⁰⁵ CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 209-225.

³⁰⁶ «A vontade de inovar que está na origem de Um lance de dados não é a mudança mas uma exploração outra do espaço ocupado pelos poemas: "Eu não transgriro a medida [a métrica e dimensão], apenas

O espaço pictórico de **A Fábula** dá-se a ver como espaço de inscrição e dentro da mesma ordem de exploração de *Un Coup de Dés* pois parte de um critério de espaçamento(s) mas, ao contrário a opção de Mallarmé, a dispersão é substituída pela acumulação. A partir da abolição das distâncias dos espaços «entre» ou espaços «brancos» questiona-se esta componente imprescindível da inscrição. Tal como em *Un Coup de Dés*, o objectivo não é apresentar o ‘novo’ mas pensar a possibilidade criativa da abolição desse espaçamento «entre» e convocá-lo enquanto forma expressiva. Se *Un Coup de Dés* enfatiza o espaçamento, amplia as distâncias, abre intervalos, em **A Fábula** anula-se ou apaga-se o intervalo «entre» linhas de texto pintado e, também, o enquadramento «branco» relativo ao limite do suporte (as margens). Os espaços deixados em «branco» pelo texto são ocupados por três representações figurais da lebre. Estas três figuras permitem uma oscilação, na função do suporte, entre espaço de inscrição (do texto) e espaço de circulação (da lebre). Em *Un Coup de Dés*, o «entre» cada termo ou cada frase repercute-se como duração, como intervalo rítmico que impõe pausas no exercício de ler. O carácter deste «entre» está na sua capacidade de abrir silêncios no texto, faz interromper o discurso que, por afinidade com a oralidade, está subjacente, no fundo da leitura. «*Muette blancheur inspiratrice*»³⁰⁷ que vem reforçar a plasticidade gráfica da inscrição e acrescentar uma carga ao inscrito, potenciando a sua legibilidade.

No tríptico *Sic itur ad astra*, o plano de fundo é uma superfície uniforme pintada com azul (numa mescla de três pigmentos: branco titânio, azul ultramarino e verde-esmeralda) que conotada com o espaço (e o infinito)³⁰⁸. É o próprio limite das telas que,

disperso”, diz Mallarmé. Tal é a novidade que reivindica : “um espaçamento da leitura”. “Os ‘brancos’, com efeito, insiste ele, assumem uma enorme importância, escapam-se à sua marginalidade”. *Idem*, p. 215.

³⁰⁷ *Idem*. A frase «muda brancura inspiradora» é lapidar pois convoca, com o termo «inspiradora», a força do um fazer que tem que ser feito e, simultaneamente, a respiração. Ao inspirar é difícil falar. Esta acção é, assim, convocadora de uma interrupção do discurso. É por isso que todo o discurso é sopro – porque se faz durante a expiração.

³⁰⁸ Uma estratégia pictórica semelhante está patente no políptico *Furor Loquendi II* (capítulo XVI) que tem consequências idênticas no modo integrado como as pinturas se relacionam. Neste caso, o azul convoca a água em *Sic itur ad astra – A tartaruga*, faz a transposição do branco da página em *Sic itur ad astra – A Fábula*, e indicia um caminho em direcção ao espaço infinito (a uma linha de horizonte no plano do devir em *Sic itur ad astra – A Meta*. Mas a conotação com o espaço celeste convocado pela cor escolhida tem outras elações, nomeadamente com a adivinhação.

tal como a página de Mallarmé, definem a delimitação última, quer para a figuração, quer para a inscrição – delimitação que termina apenas porque o suporte pictórico é finito.

Em **A Fábula** o texto preenche quase toda a superfície: em vez da dispersão gráfica de *Un Coup de Dés*, a compactação do texto vai exigir um outro tempo para a sua leitura. As letras, os termos e as frases resistem ao seu reconhecimento imediato e o olhar demora-se sobre a textura que resulta dessa compactação. A transgressão de uma só regra (a do espaçamento entre linhas) opacifica a sua legibilidade. Dá-se um elogio da confusão que revém visualmente como uma textura feita de letras. Nesta inscrição, todas as outras leis da escrita (que seguem o modelo tipográfico) são obedecidas (na execução) e observáveis, nomeadamente as de organização rítmica, sejam as leis do desenho (morfologia e tipologia da letra) que contribuem para a plasticidade da inscrição ao mesmo tempo que distinguem, organizam e articulam (pela sua composição geométrica) todos os caracteres, sejam as leis da geometria que estruturam a figura (composição, escala e proporções), na ambição de organizar e fazer transparecer. Estas leis, do desenho e da geometria, instauram uma ordem dentro do domínio da sensibilidade e permitem a detecção das invariantes, das leis fixas, dos intervalos constantes; são capazes de reduzir as opacidades, as distorções, as impressões, as variações, e legislam todas estas regras³⁰⁹. E, ainda assim, em **A Fábula** a textura visual parece substituir-se à transparência significativa do texto, deslocando-o para a ordem do i-legível.

Se, o espaçamento gráfico, nos poemas de Mallarmé, permite uma leitura pausada e transparente, o espessamento da inscrição pintada de *Le lievre et la tortue* opaciza a leitura, e a pausa que daí resulta já não é cúmplice de um intervalo «branco» mas da supressão deste intervalo. Então o movimento ocular, em vez de ser disciplinado, é pleno de equívocos mas porque o leitor sabe a fórmula (sabe o que procura) impõe-se à correcção do exercício de leitura; substitui-se o exercício de leitura pelo exercício da sua correcção. O leitor insiste na procura do sentido (o sentido do texto e a da sua continuação linear) e, nesta teimosia torna-se gago, hesitante, com constantes recuos e divagações não lineares. Numa palavra: a leitura torna-se labiríntica. Se o texto pintado exige ser lido pelo leitor, por outro lado, a forma da sua inscrição

³⁰⁹ Conforme LYOTARD, Jean-François, *Discourse Figure*, pp. 222- 223.

pela pintura vai impor uma alteração no modo do olhar: oscila entre ler e ver. Esta alteração, sendo da ordem da adequação, produz, simultaneamente, uma constante inadequação (dos modos do olhar, em batimento) que se traduz como experiência de decifração. Ou seja, o olhar oscila constantemente, ou em batimento, entre o movimento regulado e linear implicado na leitura e a dança livre da fruição pictórica, repondo a todo o momento a ordem da leitura na busca do significado textual e perdendo-a para a desordem da textura visual.

« Ce que le lecteur questionne, ce ne sont pas en effet seulement les mots privilégiés, mais l’emplacement, l’ampleur ou l’étroitesse des vides, le dynamisme ou la chute des vecteurs de phrase, semblable à l’auditeur complétant le propos qu’il écoute par des indices sonores – hésitation de la voix, pauses, redites – altérations du visage, du regard, des gestes – qu’il relève dans l’attitude de celui qui s’adresse à lui et qui participent, que le locuteur l’ait voulu ou non, de son discours»³¹⁰.

Interrogar a superfície, como possível ecrã de inscrição, e os signos que nela se instauram é a estratégia original de adivinhação, face ao mapa celeste. Neste sentido, **A Fábula** transforma o observador num adivinho. A inscrição pintada acumula-se, adensa-se, opacifica-se dificultando e exigindo um tempo e um modo invulgares (senão irregulares) de leitura: dá-se como rendilhado de signos numa estratégia pictórica de encriptação da representação textual.

Não se trata de escrever um texto, ou de o copiar, mas de o representar inscrevendo-o no interior da representação pictórica. A escolha do tipo gráfico é determinante e pode colaborar com a estratégia da opacificação desta representação textual. Preferir com ou sem serifas, escolher entre um *Garamond* ou um *Didot*, é determinar *a priori* conotações sobre possíveis conteúdos do texto: o *Garamond* «type imprégné d’humanisme et réservé par conséquent aux formes littéraires traditionnelles»³¹¹ e o *Didot* «caractère géométrique et sans grâce mais porteur des connotation novatrices du Siècles des Lumières, et qui pouvait sembler, de ce fait,

³¹⁰ «O que o leitor questiona não são apenas as palavras escolhidas, mas a sua posição e a amplitude ou o estreitamento dos espaços vazios, o dinamismo ou a queda dos vectores frásicos, os índices sonoros que, na sua assemelhança auditiva, completam o propósito de uma escuta: a hesitação da voz, as pausas as repetições orais – alterações da expressão facial, do olhar e dos gestos – são relevantes na atitude daquele que fala e participam, quer queira quer não, do seu discurso» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L’image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., pp. 220-221.

³¹¹ «[*Garamond*] é um *typo* impregnado de humanismo e, consequentemente, reservado às formas tradicionais» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 221.

devoir l'être de toute nouveauté intellectuelle s'exprimant dans ou par l'imprimé»³¹². O tipo de letra permite pensar a página (e esta pintura) como um teatro de expectativas, uma vez que cada tipologia tem implicações «à primeira vista» que podem (ou não) ser confirmadas pelo conteúdo. Uma dimensão secreta (conotativa) advém da lógica dos tipos (da sua performatividade) e, conseqüentemente, pode pensar-se em transparência na sua adequação (ao conteúdo) e em opacidade quando ao contrário (na sua desadequação)³¹³. Na inscrição de *La lievre et la tortue*, a opção é pelo tipo serifado que imita a impressão mecânica, embora seja produzido manualmente, pintado. A serifa tem uma função determinante na rapidez da leitura, uma vez que o seu desenho acentua o limite inferior e superior de cada linha de texto. Neste caso, a indistinção entre «caixa-alta» e «caixa-baixa», ou seja, entre maiúsculas e minúsculas, vai reforçar os limites de cada linha de texto, vai acentuar a regularidade deste contorno pelo uso constante de letras maiúsculas. O «entre linhas» em falta compacta as frases formando, deste modo, um plano texturado e semi-opaco que cobre a superfície pictórica como uma rede feita de letras. A escrita linear (temporal) desenvolve um grafismo (espacial) condensado num primeiro plano da pintura como textura translúcida e reticulada, feita pela união dos *morphos* de cada caractere desenhado.

«On peut poser en principe que moins une ligne est 'reconnaissable', plus elle est à voir; et ainsi elle échape davantage à l'écriture, et se range du côté du figural»³¹⁴.

Aparentemente o escrito não põe em causa senão a escrita, mas joga com a escrita trabalhada. O espaço «entre linhas» (que, em rigor, é uma distância de três milímetros) faz-se substituir por uma oscilação cromática subtil que demarca as linhas de texto com dois tons de cinzento quente (escuro e claro). O exercício de ler

³¹² «De carácter geométrico e desengaçado, [*Didot*] carregado de conotações inovadoras no Iluminismo, é usado pela imprensa para exprimir as novidades intelectuais» (tradução livremente minha). *Idem*.

³¹³ As próprias regras universitárias de apresentação de dissertações têm como opção estes dos tipos gráficos, que devem ser aplicados de acordo com os campos de investigação: às ciências exactas e naturais, a família sem serifas que foi criada a partir de *Didot* (na opção denominada *Arial*: com as maiúsculas A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z, e com as minúsculas a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z); às humanidades, a família com serifas gerada pelo *Garamond* (na opção *Times New Roman* que este texto exemplifica).

³¹⁴ «Pode colocar-se como princípio que quanto menos reconhecível é uma linha [que desenha uma letra] mais visível é, e assim consegue escapar mais à escrita, alinhando-se ao lado do figural» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure, op. cit.*, p.217.

transforma-se num exercício de persistência: os olhos caminham, lentos e hesitantes sobre a textura visual e esforçam-se por a converter em significante textual para, daí, retirar o significado. Caminham num labirinto de letras que metaforiza o caminhar lento da tartaruga. A lentidão é a qualidade (senão a virtude) deste(s) exercício(s). A relação entre o figural e a espera é uma relação da ordem do tempo mas, também, e sobretudo, da expectativa. Segundo Lyotard, o figural exige uma espera e uma passividade por oposição ao textual que é dado a ler segundo pressupostos de invisibilidade ou transparência do signo linguístico e do reconhecimento da ordem do imediato.

As linhas de texto cinzento-claro estão num plano mais próximo do leitor/observador do que as linhas cinzento-escuro e o olhar tende a seguir umas ou outras, lendo em alternância aquilo que é para ler linearmente, pois a inscrição obedece e respeita o texto de La Fontaine – que é narrativo (e temporal). A diferença de tonalidade é aqui uma estratégia para a lentidão: o olhar estaciona ao enfrentar este grafismo:

«Cette lenteur requise par le figural vient de ce qu'il oblige la pensée à abandonner son élément, qui est le discours de signification, où le tracé n'est pas accueilli pour lui-même (...)»³¹⁵.

Em **A Fábula**, também o termo «*tortue*», sempre inscrito sobre um rectângulo cinzento-quente cuja função é destacar, interfere na velocidade da leitura. Esta cor, sendo exactamente a mesma que serve de base à inscrição integral do texto, inverte a relação forma/fundo apenas neste termo, sublinhando, simultaneamente, um segmento da linha de texto que corresponde ao termo «*tortue*». Esta estratégia vem frisar a aparente descontinuidade do corpo textual onde estes termos são como segmentos³¹⁶.

O cinzento é também a cor predominante na representação figural da lebre. Torna-se o mínimo denominador entre a inscrição da história e a representação dos dois

³¹⁵ «A lentidão requerida pelo figural acontece na obrigação do pensamento abandonar o seu elemento – que é o do discurso de significações» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 218. Lyotard dá testemunho da sua condição predominante de leitor (e não de observador). A dificuldade que aponta não é uma dificuldade igual para todos os indivíduos (embora pareça reclamar a sua universalidade quando proposta pelo autor). Pelo contrário, para muitos indivíduos é justamente na direcção oposta que a lentidão se faz sentir: ao sair do conforto do figural, dos esquemas visuais e das imagens em direcção à linguagem.

³¹⁶ A separação gráfica das palavras aparece no século VII em manuscritos ingleses e irlandeses mas aplicados à língua latina. Tinha como objectivo ajudar à leitura deste idioma em voz alta, na pronunciação dos textos litúrgicos. E será adoptada pela imprensa. Conforme SAENGER, P., «*Manières de lire médiévales*», in *Histoire de l'édition française*, tomo I, Paris, Promodis, 1982, p. 132.

personagens, no seu jogo linguístico-icónico que dá a ver os dois modos distintos de representar: a lebre como pintura e a tartaruga como linguagem. Nesta estratégia, o personagem tartaruga destaca-se do seu contexto inscitivo mas permanece sempre na categoria de linguagem, enquanto o personagem lebre se desdobra nos dois modos representacionais: no enunciado escrito (com o termo «*lièvre*») e como representação figural paralela – senão mesmo demonstrativa – ao texto. A personagem Tartaruga torna-se figura retratando-se na pintura homónima que lhe é exclusivamente dedicada (figura 4) e cujo posicionamento, no tríptico, vem ilustrar a sua importância na história – como figura modelo ou de referência comportamental que está na origem do corolário desta fábula: «devagar se vai longe».

Em **A Fábula**, a distinção entre espaço textual e espaço figural situa-se entre a oposição e a diferença: diferença constitutiva, de separação ontológica. Os dois espaços (do texto e da figura) são duas ordens de sentido que comunicam mas que, consecutivamente, estão separadas. O espaço textual é aquele onde se inscreve o significante gráfico «*la lièvre et la tortue*», o espaço figural é aquele onde se representa a figura da lebre (em três poses). Textual e figural engendram, cada um, uma organização própria do espaço pictórico onde coexistem, afectam o fundo azul do último plano da representação conotando-o distintamente: dependendo do que está representado nos outros planos, este fundo, se suporta a inscrição é uma superfície plana idêntica à página de texto, se contém a representação da lebre (da figura) é um território de circulação figural.

«(...) il n'y a pour lui [le peintre] ni vides ni pleins, mais des surfaces qui exigent, pour que la délectation du spectateur soit assurée, d'être dans un certain rapport : analogies et différences seront dosées selon des lois fixes»³¹⁷.

Aplicada ao termo «*tortue*», a inversão forma-fundo opera uma transformação na visualidade do texto que vem da diferenciação cromática. Esta diferença dá ênfase por comparação e, neste caso específico, é indício da lição que subjaz à história. Tal como o personagem tartaruga se destaca na história ao ganhar o desafio, também a

³¹⁷ «Não existem vazios nem cheios [para o pintor], apenas superfícies que exigem, para assegurar o deleite do espectador, estar em certas relações de analogia e diferença, que se doseiam segundo leis fixas» (tradução livremente minha). LOTHE, A., «*Traité du paysage*» (1939), in *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1958, p. 45. Nesta pintura, os «vazios» deixados pela inscrição estão ocupados pela representação da lebre. E tanto a inscrição como a figura animal vão conotar o espaço «vazio» do fundo azul ora como superfície de escrita (no plano vertical) ora como território de circulação da lebre (no plano sugerido em profundidade).

inscrição «*tortue*» se destaca no corpo de texto. Do modo afim, tal como a lebre se passeia fora da corrida (na história), também a sua figuração foge à inscrição do texto para se representar a «passear» pela pintura, sobre o território azul do plano de fundo deixado livre ou «em branco» pelo texto. Ao intercalar, cromaticamente, cada linha de texto sugere-se, visualmente, que há uma lição «entre linhas», lição própria da narrativa fabular e dos seus corolários. Nas entrelinhas desta história – embora não haja «entre linhas» na inscrição – faz-se ouvir uma outra voz (virtualmente).

Sem espaços em «branco», a escrita é sem interrupções, num paralelo com a fala onde a voz encadeia as palavras pronunciando-as sem as separar por silêncios, ou seja, uma lenga-lenga infinita. A inscrição de **A Fábula**, embora não retire o espaçamento «entre» cada termo (numa analogia visual directa ao encadeamento do discurso), enforma o texto numa uniformidade que revém da sua condensação gráfica. Esta uniformidade gráfica (que só não é monótona porque tem dois tons³¹⁸) convoca igualmente o dizer ininterrupto, próprio da fala³¹⁹ e, conseqüentemente, convoca a oralidade³²⁰. Mas outra voz vem, virtualmente, das entrelinhas deste texto, como seu corolário, como sua *virtus* (força). É uma voz que escapa tanto à oralidade como ao seu registo e surge no fundo do significado, ecoando no âmago da história, como emanção.

«(...)elle [la fable] proposerait par son récit la mise en oeuvre de l'imaginaire de fiction que toute fable – du mythe à la parabole – porte à la lecture (...)»³²¹.

³¹⁸ Num jogo sinestésico, a audição (som) é associada à visão (cor) porque a palavra 'tom' é homófona: o mesmo tom (monocromático) quer dizer a frequência de cada cor, individualmente; o mesmo tom significa a monotonia musical pela vibração constante do som.

³¹⁹ O espaço «entre» da impressão tipográfica dá a ver que o discurso se constitui por termos distintos e que é na oralidade que eles soam num encadeamento ininterrupto (sem pausas entre si) como sugere o texto impresso.

³²⁰ Platão distingue duas situações da oralidade: uma, onde o autor coincide com quem fala (discurso directo) e outra, onde quem fala dá voz a outrem (discurso indirecto). As relações sobre a possibilidade de verificação do enunciado que cada uma destas situações permite, vêm valorizar a palavra (o *logos*) associando-a à interioridade (e à vida imortal), em detrimento da escrita (do radical *graphein*, «escrever»), associando-a à exterioridade (e à letra morta). Justamente, no primeiro caso, o locutor como autor do discurso sabe defendê-lo quando interpelado; no segundo, porque há uma representação (o locutor está em vez de) o discurso fica indefeso. Conforme PLATÃO, *Op. cit.*, pp. 122-123.

³²¹ «Toda a fábula propõe uma récita própria e um imaginário ficcional que comporta uma tradição oral e um mito e propõe níveis de leitura». MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses, op. cit.*, 1993, p. 28.

Para ler é imprescindível ver o texto. Mas a profundidade de um texto, no que se refere ao ponto de vista do leitor, é uma expressão metafórica que indica a existência de camadas de significado (sentidos dentro do sentido), que abre a leituras dentro de leituras, onde se sustenta a voz «entre linhas». Em termos puramente formais, no texto identificam-se e reconhecem-se unidades linguísticas que fazem do espaço textual um lugar heterogéneo, ou descontínuo, e onde se forja a significação sobre o modelo significante. Nos termos da inteligibilidade do texto, se toda a palavra fala de «alguma coisa» é porque na linguagem o dado essencial está no desempenho da sua função de referência (toda a linguagem é representação). Este «alguma coisa» corresponde sempre a um enunciado que tem uma função sígnica³²².

A concentração de caracteres resulta na densidade visual do enunciado *La lièvre e la tortue* que surge do incumprimento de uma regra da disposição do texto, a da anulação do espaço entre as linhas. Anulação que concorre para a sua opacificação onde o texto representado pela pintura é como um plano vertical de letras sem sentido constituindo uma textura visual que dificulta a fluidez do movimento ocular. Esta densidade metaforiza a densidade fabular, que se duplica (constrói-se por camadas) para fazer surgir uma lição em forma de corolário nas suas entrelinhas de leitura, como uma voz secreta dentro do texto (ou na sua margem).

« (...) [La fable] est la réflexion de ces réflexions dans le récit d'un homme que toute réflexion importune, mais au point de se laisser prendre, comme à un piège, à la beauté de 'l'instrument spéculaire' (...) d'un côté, les animaux dans la position du réel, de l'autre, les hommes dans celui de leur reflet, inversion qui est déjà en elle-même source de méditation éthico-philosophique»³²³.

Todos estes sentidos estão no texto de modo patente ou latente. Patente, na distinção entre acção e reacção (observável como lei da física) que constrói a narrativa fabular no plano dos significados (começa com um desafio, segue-se um nó inesperado,

³²² Todo o acto de palavra tem como fim apresentar algo que não é da linguagem, que não pode encontrar o seu lugar no seio dos enunciados, mas que se mantém, como seu tema inexpugnável, na abertura do discurso.

³²³ «Dentro de todas as narrativas onde o homem reflecte sobre si mesmo, a fábula é o reflexo dessas reflexões importunas mas tema a força de uma armadilha e prende-o na beleza da sua performatividade especular onde, de um lado, os animais estão mais próximos do real, e do outro, estão os homens como seu reflexo; uma inversão que, em si, é fonte de meditaçãoético-filosófica» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, op. cit., pp. 27-28.

um ponto de tensão que culmina no seu desenlace, no desfecho da narrativa). Latente, no acto e consequência do corolário que releva de uma ética e de uma moral que perpassa nas «entrelinhas» da história, no plano dos conteúdos. A narrativa fabular atesta uma estranha familiaridade que captura e retém a atenção e o interesse do leitor pela história; a sua lição, que surge como tema e emblema no título do tríptico pictórico na expressão latina «*sic itur ad astra*», é paralela ao ditado «devagar se vai longe». Máxima que encerra uma secreta complexidade pela conjugação aparentemente i-lógica dos pares devagar/longe e depressa/perto, que substituem devagar/depressa e perto/longe numa troca produtora de sentido e veiculada pelos personagens «*Tortue*» e «*Lièvre*» (numa correspondência directa). O desenlace é surpreendente porque dele se forja a eficácia e a força do corolário³²⁴.

«L'exact décryptage, la rigoureuse herméneutique du propos fabuleux découvrent au lecteur que la représentation narrative et ses divers acteurs et actants ont chacun une précise signification morale (et une seule) dont ils sont les délégués, les représentants sur la scène du récit qui vient d'être conté»³²⁵.

³²⁴ «A fábula é um dom herdado dos imortais; / É um presente aos homens, / E quem a faz merece um altar, / E todos quantos somos, / Devemos elevar à condição de divindade / O sábio que inventou esta arte, / É mesmo um encanto: pois cativa a alma, / Ou melhor, captura-a, / Prende à sua história / E leva a sua vontade aos corações e ao espírito» (tradução livremente minha). LA FONTAINE, *op. cit.*, p. 177.

³²⁵ «A descodificação exacta, a rigorosa hermenêutica da proposta fabular é fazer o leitor descobrir na representação narrativa que cada actor ou actriz, na sua diversidade, tem um claro significado moral (e um apenas) que lhe é delegado pela na cena onde participa» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, *op. cit.*, p. 38.

CAPÍTULO XI

RÉBUS E CALIGRAMA



Figura 1. Ema M, esquema da instalação vertical do tríptico *Rébus*.

O imaginário do ocidente, influenciado pela tentativa de interpretar os hieróglifos egípcios descobertos no século XIX, renova o seu pensamento sobre o signo

visual. De uma forma demonstrativa aquela escrita é pensada a partir do princípio da redundância porque conjuga dois sistemas: o alfabético e o hieróglifo. Na procura inventiva de possíveis interpretações para as figuras hieroglíficas parte-se de um pressuposto onde a organização e justaposição espacial pressupõe uma razão, ou seja, «quer dizer» alguma coisa. Usar o verbo «dizer» é já uma referência à funcionalidade do escrito, ou seja, o senso comum interpreta a escrita egípcia como a transcrição de uma voz, uma *deixis*³²⁶. As associações livres, nomeadamente as metonímia (alterações do sentido próprio dos termos pelo emprego da causa em vez do efeito, do todo pela parte e vice-versa) são recursos frequentes na tentativa de tradução desta escrita. A partir deste exercício de decifração abre-se todo um campo de experimentação na invenção de outras escritas: códigos e cifras propõem-se em paralelo com o sistema alfabético criando um campo de possibilização na concepção do imaginário da escrita e no desenvolvimento desse imaginário.

Por outro lado, e à semelhança da escrita nipónica, o *rébus* vem configurar uma escrita onde um signo ideogramático se conjuga com outro, alfabético, indicador de um som linguístico ou sonoro que se dirige a uma leitura criptográfica. Esta leitura, quando oralizada, pode omitir parte do que se inscreve ou figura acrescentando frequentemente sinais matemáticos (de adição ou subtração) que indicam que sons a acrescentar ou a retirar. A omissão deve-se a uma repetição do sentido oferecido ao olhar que conjugação estes sinais com outros, constituintes do *rébus*, a saber: os signos da escrita alfabética e as imagens figuradas.

³²⁶ Conforme CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 79.



Figura A. René Magritte (1898-1967), *La Trahison des Images (Ceci n'est pas une pipe)* 1929, óleo s/tela, 60x81cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. (Fonte: LAGEIRA, Jacinto, *Magritte: Mots et Images*, Paris, Gallimard, 2003, s.p.)

A capacidade das figuras entrarem na ordem do léxico e a capacidade de transfiguração morfológica do alfabeto pela sua figuração na pintura deve-se à plasticidade das letras que se deixam inscrever pelo gesto de pintar e também da relação demonstrativa da linguagem onde algumas palavras (sobretudo os nomes) são passíveis de se substituírem pelo que indicam e nomeiam. Na estrutura do *rébus*, a letra deixa de ser transparente na medida em que a sua leitura não é imediata e, assim, vem reivindicar o seu estatuto plástico.

O tríptico pictórico que constitui análise deste capítulo faz-se como paródia ao caligrama de René Magritte «*Ceci n'est pas une pipe*». Um cachimbo idêntico ao que aquele pintor representa na sua famosa série é citado na pintura central desta tríade (Figura 2). Deste modo, a representação do caligrama é da ordem da intertextualidade e configura-se no regime da alusão.



Figura 2. Ema M, *Rébus*, 2011, óleo s/tela, 19x27cm (pintura central do tríptico).

O tríptico põe em funcionamento o conceito de *rébus* rebuscando o caligrama de Magritte como paródia cúmplice mas alterando o sentido da série «*Ceci n'est pas une pipe*». A paródia como configuração específica do regime das transposições, é a que

exerce uma poética da ironia sobre o fragmento citado – poética de recriação de um novo contexto numa nova pintura –, pela instauração de um sentido contrário ao primeiro (ao de origem), negando-o ou contrariando-o de modo a provocar o riso.

As duas pinturas que ladeiam a pintura central (alusiva à de Magritte) estruturam a sua representação segundo a lógica do *rébus* e, ao mesmo tempo, seguem a fórmula linguística da pergunta/resposta, usando o idioma inglês (Figuras 3 e 4).

«A inextrincável ligação entre visível e legível dá-se no *rébus* – pequeno enunciado que conjuga a letra, a figura através da expressão fónica. A sustentação do *rébus* é fónica ou não existe. O que liga as letras aos desenhos é a sua transformação num contínuo significante que convoca um significado. Regime misto da letra e do ícone que se articulam na unidade do sonoro. A chave do enigma é justamente o que lá não está: o seu valor fonológico»³²⁷.

As duas propõem variações plásticas e composicionais dos mesmos elementos figurados. A primeira pergunta: *Would you like to be my match?* (Figura 3) e a outra (terceira no conjunto) responde *I would like to be your match* (Figura 4).



Figura 3. Ema M, *Rébus: Would you like to be my match?*, 2011, óleo s/tela, 19x27cm.

³²⁷ BABO, Maria Augusta, «À Margem [ou: Nas margens]», in *Fabuleira*, Cascais, ed. Fundação D. Luís I, 2012, p. 66.

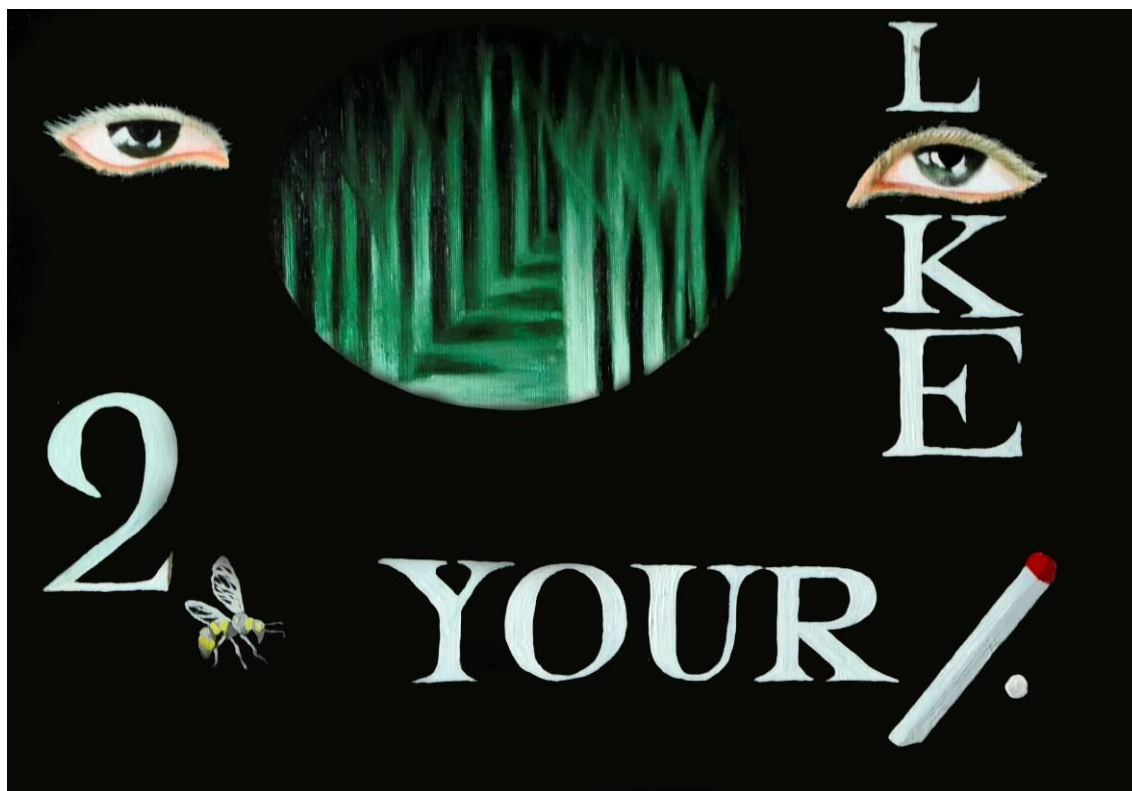


Figura 4. Ema M, *Rébus: I would like to be your match.*, 2011, óleo s/tela, 19x27cm.

O jogo acontece como paródia pelas conotações do termo «*match*» que, de entre as suas múltiplas significações, pode significar «correspondência», «companheiro», «parceiro de jogo»³²⁸ mas, também, «fósforo». A mesma sonoridade tanto significa acções (verbos) como coisas (nomeáveis) que admitem uma figurabilidade propriamente visual e icónica ao tomarem uma forma plástica representando-se na pintura, como acontece com o «fósforo». O mesmo acontece com os outros termos do *rébus*: «*would*» (verbo que contém a força de uma vontade) e «*wood*» (nome, que se traduz por «bosque»); «*be*» (verbo ser ou estar) e «*bee*» (nome, que significa abelha), «*to*» (advérbio ou preposição) e «*two*» (tradução linguística para a numeração árabe «dois»); «*I*» (pronome pessoal) e «*eye*» (nome, que significa «olho»). «Bosque», «olho», «abelha», «dois» e «fósforo» fazem funcionar o conceito de *rébus*, mas é o «fósforo», ou seja, o «*match*» na sua dupla conotação de «companheiro» e «fonte de fogo» que põe em articulação as três pinturas e justifica o jogo pergunta/resposta. A representação do fósforo substitui a inscrição do termo «*match*» e faz a relação com a

³²⁸ Conforme MARTINS; J. Manuel, *Dicionário de Inglês-Português*, Porto, editorial Domingos Barreira, (5ª ed), s.d., pp. 532-533, entrada dos termos: *match*, s., *match (to)*, v. t. e *matchable*, adj.

representação do cachimbo na pintura central, sob o regime da paródia. Porque para funcionar todo o cachimbo necessita de uma fonte de lume para incendiar o tabaco, o fósforo é companheiro do cachimbo, a par do próprio tabaco: é «*match*» duplamente. Daí a pertinência deste jogo pergunta/resposta onde a pergunta dá voz ao cachimbo e a resposta dá voz ao fósforo. Uma sonoridade que implica a transposição do conceito metagose (figura da semântica na retórica) para a pintura, possibilitando ao pintor accionar um discurso nos seres inanimados (ao fósforo e ao cachimbo), atribuindo-lhes características humanas, nomeadamente uma voz e uma vontade. A acção de fazer falar os objectos inanimados ou os animais ou os elementos da natureza, é própria da estrutura fabular³²⁹. Dar voz dos objectos representados é o mecanismo que permite convocar, nestas pinturas, o regime da sonoridade pondo em articulação dois sentidos da percepção (audição e a visão). À escuta do que diz a representação pictórica encurta-se a distância entre presença e ausência sígnicas: a a-presentação torna-se viva no apelo à ordem do *pathos*, ou seja, a eficácia do jogo metagógico depende da experiência de fruição do observador na medida em que implica o seu campo de sensação e a capacidade de produzir sinestésias.

O campo da recepção implica o campo da percepção. O contacto fundador é marcado sinestesicamente, ou seja, põe em relação os vários sentidos da percepção (visão, tacto, olfacto, audição e paladar) num jogo perceptivo que constitui a dimensão experiencial do observador. A sinestesia faz correspondências entre cores e formas visuais, sons, cheiros, sabores e sensações tácteis, relacionando o domínio fenomenológico com uma teoria da recepção. O termo sinestesia divide-se etimologicamente em «*sun*», do grego «*ksun*» que significa conjunto e simultaneidade, e designa o con-tacto primordial, e em «*aêsthesis*», que quer dizer «estética» ou o campo da sensação, e designa a marca provocada no campo do receptor (no movimento que media «*poïesis*» e «*catarsis*»).

³²⁹ Remete-se para o capítulo XII: **O Segredo** e para a fábula *La lièvre et la tortue* no capítulo X: *Sic itur ad astra*.



Figura 5. Ema M, esquema da instalação horizontal do tríptico *Rébus*.

Em exposição o tríptico pode seguir duas fórmulas de montagem. Ou na vertical (Figura 1) ou na horizontal (Figura 5) mantém a sequência de leitura, ou seja, da pergunta para a resposta mediada pela representação do cachimbo. É esta pintura que define o lugar das outras, na sua posição de acordo com os pressupostos museológicos (a um metro e cinquenta de altura) e distanciadas cinco centímetros entre si.

As duas sequências reflectem as regras de inscrição alfabéticas: é da esquerda para a direita e de cima para baixo que o texto se constrói, são estes os movimentos de visionamento do conjunto e conferem-lhe uma hierarquia: primeiro a pergunta, depois o cachimbo e, por último, a resposta.

O campo linguístico socorre-se do princípio da diferença na repetição quando a significação dos signos (que são convencionais relativamente ao que representam) advém da permuta diferencial entre fonemas, no interior de cada língua. Por exemplo, entre «cato», «rato», «mato», «pato», as diferenças estão no jogo de fonemas que altera a significação. Mas a lógica do *rébus* é outra, a da deslocação de um sentido através da entoação e, neste *rébus* (que é duplo na sua tripartição), as suas duas partes sistematizam a fórmula pergunta / resposta pela permuta das figuração (das figuras que estão em vez dos termos) e das palavras inscritas – uma permuta que é idêntica à dos termos dentro da frase.

A questão que se levanta no *rébus* é a da desnaturalização das lógicas dos reenvios entre texto e imagem, justamente pela sonoridade e não na significação, enfatizada pela leitura em voz alta e no apelo ao sentido auditivo. O seu segredo resulta da existência de palavras homófonas: sons afins cuja inscrição se distingue (de termos que se inscrevem com diferentes letras e que têm significações distintas) e, também, da substituição directa do nome por uma sua representação icónica e mimética. No *rébus* esta análise do visível está mediada pelo sopro, pelo audível. A chave da descodificação deste jogo encontra-se no som das palavras e no som das figuras convertidas em

discurso pelo exercício da sua nomeação (figuras que substituem os termos no seu exacto lugar dentro da frase), numa relação de analogia sonora.

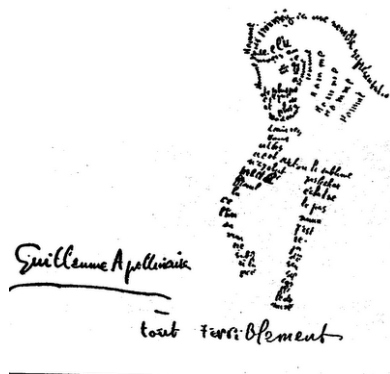


Figura 6. Guillaume Apollinaire, Caligrama.

Já o caligrama (Figura 6) faz a ampliação do campo da significação através da simbiose do que se vê com o que se lê, sendo a análise feita perante o visível (na inscrição que segue uma linha ilícita – que não cumpre as regulações da escrita – para ir ao encontro da plasticidade do desenho, e da liberdade do traço figural. O caligrama é um conceito que relaciona texto e imagem segundo uma fórmula compositiva poética onde a função dupla do traço (nos seus dois modos, inscrição e desenho) representa, simultaneamente, o conteúdo literário do poema, numa formulação gráfica que o implica: a escrita linear do verso é usada como linha de desenho. Do grego «*technopaegnia*», designa a técnica de dispor versos seguindo o contorno de um objecto para construir um poema com apelativo sentido visual. A sua função é tríplice: compensa o alfabeto, repete (sem o recurso da retórica) e fixa as coisas numa dupla grafia (a do desenho e a da escrita).

Se o caligrama clássico propõe um sistema de reenvios entre duas ordens: imagem e linguagem, a série *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte permite a Foucault ensaiar as não-concordâncias entre os regimes visual e textual; entre o referente e as suas representações sígnicas (icónica e linguística). Este caligrama afasta-se do regime das semelhanças (de uma teoria da representação) onde a imagem naturalizada é definida sem questionar na sua relação de substituição mimética com o modelo³³⁰. A

³³⁰ Conforme FOUCAULT, Michel, *Isto não é um cachimbo*, trad. Jorge Coli, Paris, Fata Morgana, 1973.

alfabetização do ideograma é tautologia: a mesma coisa é dita na figura e na inscrição. Contudo, o caligrama de Magritte

«(...)pretende apagar ludicamente as mais antigas oposições da civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler»³³¹.

Na sua função clássica, a legenda exercita uma correspondência simples que permite aferir o que está enunciado pela linguagem no que é representado como imagem; o texto está preso à forma/figura visual e esta é-lhe subserviente. Esta relação é da ordem da ilustração e implica o regime das semelhanças (da significância); mas o caligrama proposto em *Ceci n'est pas une pipe*, ao contrário, vem mostrar a não coincidência das imagens com o texto – e não porque este seja i-legível (e neste caso irremissivo) mas inversamente, porque a boa forma da sua inscrição é obediente às regras que visam facilitar a leitura onde asseguram o reconhecimento imediato: «O texto afirma a sua autonomia perante aquilo que nomeia»³³², contrapondo dois princípios entre o século XV e o século XX, o da representação plástica determinada pela semelhança com o real, e a referência linguística cuja natureza exclui essa semelhança com o real.

A relação clássica entre imagem e texto é da ordem da subordinação, ora regrada pela imagem ou pelo contexto: esta subordinação toma a forma de comentário.

«A linguagem desdobra (...) a infindável iteração do comentário. A tarefa do comentário, por definição, jamais pode ser concluída. E no entanto, o comentário está inteiramente voltado para a parte enigmática, murmurada, que se oculta na linguagem comentada: faz nascer sob o discurso um outro discurso, mais fundamental e como que 'mais primitivo', que ele se propõe restituir. Só há comentário quando, sob a linguagem que se vê e decifra, corre a soberania de um texto primitivo. (...) cada discurso dirige-se a essa escrita inicial cujo regresso ao mesmo tempo promete e desvia»³³³.

Quando uma figura (um signo visual) se parece com qualquer outra coisa (com qualquer outra figura) é inserida na pintura como enunciado evidente e, arrasta com ele,

³³¹ *Idem*, p. 7.

³³² *Idem*, p. 9.

³³³ FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas...*, op. cit., p. 96.

o domínio da nomeação. A abstracção exercita este reconhecimento performatizado pela linguagem na atribuição de nomes aos signos visuais, pela classificação das formas icónicas, na sua identificação, individuação e distinção. Em *Ceci n'est pas une pipe* não se pode dissociar semelhança e afirmação pois o enunciado contesta a naturalização das imagens (onde o texto afere-se pela figura e vice-versa).

Rébus e caligrama coexistem neste tríptico numa relação de interferência. O carácter enigmático do *rébus* está na expressão dos seus enunciados por meio de sinais e figuras cujos nomes ditos produzem quase os mesmos sons que essas palavras e frases representadas. *Rébus* é um termo de origem francesa que significa «equívoco, palavra tomada noutro sentido que não o natural». O seu *re* de origem latina é indicador de uma leitura dificultada, opacizada pela representação no seu estatuto de gaguez conceptual – gaga porque implica uma repetição do exercício de atribuição de sentido ao que se vê onde constantemente se volta atrás para corrigir o sentido e significado dos termos que as figurações pintadas substituem. A necessidade desta correcção é causada pelo campo dos possíveis termos que a figuração propõe. Por exemplo, a figura da «abelha», pode querer dizer, noutros contextos, «insecto», «voo»; a figuração do «bosque» poderá significar «natureza» ou «árvores»; a do número «dois» pode estar em vez de «duplo», «par» ou «também» (no idioma inglês o som é mesmo). Nestes exemplos são mantidas as lógicas de substituição do *rebús* (entre signo palavra e o signo figura), lógicas que alargam os campos semânticos e sonoros das palavras e ampliam as possibilidades de transposição das figurações (pictóricas) para o discurso linguístico e vice-versa: o mesmo discursos linguístico pode transforma-se em *rébus* porque este permite variantes do figural.

A título de curiosidade, proceder à decifração integral de uma pintura põe em «obra» o reconhecimento como exercício de re-encontros, de re-contos que ensaiam paralelismos entre os signos visuais e a sua identificação, no sentido de uma contextualização literária, ou seja, na procura do texto de origem, à procura do que as representações icónicas querem dizer.

«[Decifrar] porque as próprias coisas ocultam e manifestam o seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar»³³⁴.

³³⁴ *Idem*, p. 90.

Nos *rebús* organizados por pintores como Giorgione, por exemplo na pintura intitulada **A tempestade** (Figura 7), o conceito de pintura-enigma é alargado, e as teorias, que pretendem ensaiar e assinalar sentidos neste tipo de representações pictóricas, vêem-se perdidas³³⁵.



Figura 7. Giorgione (1477-1510), **A tempestade**, (c. 1506), óleo s/tela, 82x73cm.
Galleria dell' Accademia, Veneza, Itália.

³³⁵ PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture, Masque et Miroir...*, op. cit., pp. 206-207.

CAPÍTULO XII

O SEGREDO



Figura 1. Ema M, **O segredo**, 2012, óleo s/ tela, 140x175cm

Tal como acontece no capítulo anterior, e seguindo a lógica das pinturas-enigma de Giorgione, propõe-se a análise de **O Segredo**.

Hipotipose é a «descrição de uma cena ou situação com cores tão vivas que faz o ouvinte ou leitor ter a sensação de que as presencia pessoalmente»³³⁶. O modo vivo, energético e colorido desta figura de retórica transpõe a narrativa da descrição para a

³³⁶ Conforme a entrada deste termo no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, op. cit., tomo IV, p.1997. Há que distinguir entre a cena histórica, que é a do acontecimento, e a cena da récita, que é a produção do acto de narração que tem em conta o acontecimento.

ordem das imagens criando uma pintura mental no leitor, criando uma cena vívida. A hipotipose é responsável pela abertura do discurso narrativo à condição de ficção³³⁷. A sua qualidade discursiva está na subtil escolha dos termos que descrevem a cena e é atenta aos campos poético e sonoro de cada palavra seleccionada, adequando-a: numa cena bucólica, os termos devem ser suaves e melódiosos, coniventes com o ambiente; numa cena de guerra, ao contrário, os termos devem soar ríspidos, agressivos e hostis. A convocação dos campos sonoros – a musicalidade das palavras – e poéticos torna-se, assim, uma das características do discurso hipotipósico³³⁸ e alude ao sistema estrutural dos *rébus*.

«Hypotyposis paints things in such a lively and energetic way that it places them before our eyes, in a sense, and turns a narrative or description into an image, a painting, or even a living scene»³³⁹.

A descrição pode partir do real (e fazer do descritor uma testemunha) ou da imaginação³⁴⁰, mas o seu poder está na figurabilidade e na capacidade de fazer ver pela evocação da cena descrita (real ou imaginada) de modo intensivo onde o discurso manifesta a sua performatividade icónica³⁴¹.

³³⁷ A ficção (na narrativa), a ecfrase (na frase) e a metáfora (nos termos) são exercícios literários que abrem o texto à imagem, que os atravessa por sua sugestão. Sobre a écfrase remete-se para o capítulo IX: *Château d'eau*, e a propósito da metáfora para o capítulo XV: *Ut Pictura poesis, ut poesis pictura*.

³³⁸ Esta adequação do tema à sonoridade revém da antiguidade clássica onde os Gregos começaram por conotar cada modo musical (por exemplo Dório, Lídio, Hipolídio, Mixolídio) com um determinado ambiente (severo, trágico, suave) ajustando-o aos temas a musicar. Conforme PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis, *A Mousiké: das Origens ao Drama de Eurípedes*, Lisboa, Ed. Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 36-37. Platão, na *República*, 398e a 399c, justamente distingue as melodias nos modos lamentosos (mixolídio), efemeninados (Íónio e Lídio), violentos (frígio) e enérgicos (dório).

³³⁹ «A hipotipose pinta as coisas de modo tão vivo e energético que as coloca perante os olhos, transforma a descrição numa imagem, numa pintura ou mesmo numa cena vívida» (tradução livremente minha). FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968 (1ª ed.1830), p. 390, citado em MARIN, Louis, *On representation, op. cit.*, p. 337.

³⁴⁰ A distinção entre hipotipose e diatipose exige que esta última seja feita no presente (tempo verbal) e em presença (como testemunha) e, conseqüentemente, impõe o real como modelo (ou seja, exclui a cena imaginada).

³⁴¹ A figurabilidade é a força figurativa de uma palavra ou a força rítmica de uma frase. Ao nível do léxico, a figura revém como se de «fora da palavra». Na linguagem, a figura é um esquema rítmico introduzido na sintaxe, ou seja, relaciona o visual com o discursivo pois a linguagem comunica com a dança irradiando as suas frequências e amplitudes ao corpo do leitor. Os estados de recitação e declamação, bem como o canto, são intermédios entre leitura e dança. Na figurabilidade não há nada de visível, só o visual envenenado ou intoxicado pela narrativa e pela narração.

«It is clear that the performativity of telling in vision seems to require complex iterations between utterances and the act of enunciation, between the substance and the form of expression on the one hand, between the substance and the form of content on the other, effects of familiarity and knowledge, finally, along with effects of *pathos*»³⁴².

Como figura da linguagem, a hipotipose pode ser pensada numa lógica inversa, ou seja, da imagem para a linguagem numa reversão da sua definição: como representação mimética de uma cena ou situação num modo tão vivo e expressivo que faz ouvir os diálogos entre as personagens, remetendo para a narrativa que está na origem da cena pintada.

«(...) through its own ‘specific’ figures, an image – a painting, a representation in paint – is what will make it possible to hear sounds and noises well enough to hear a voice in them»³⁴³.

Então, nesta deslocação do conceito em 180°, a récita (representação) pictórica tem a força para evocar o discurso literário gerado na observação da cena (real).

«The first conversion of saying to seeing can only be thinkable, intelligible, ‘showable’, if a second conversion also is found there, if the *phantasia* of voice in painting is performed in a telling that allows it to be heard»³⁴⁴.

Assim, a récita dá a ver a voz de dois modos: o primeiro na percepção directa da inscrição pintada, que é da ordem do visual e do visível; o segundo, quando não há inscrição pintada, como pressentimento e pressuposto, ou seja, é da ordem do imaginário e situa-se no plano do in-visível. É este o caso de **O Segredo** (Figura 1) onde

³⁴² «É claro que a performatividade de fazer ver pelo dizer requer complexas iterações entre a eloquência e o acto de enunciação, entre substância e a expressividade por um lado, entre substância e conteúdo, por outro, que finalmente acompanham os efeitos de familiaridade, de conhecimento e de afectação» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, op. cit., p. 339.

³⁴³ «Através das suas ‘figuras’ específicas, uma imagem – uma pintura, uma representação pintada – é o que torna possível ouvir sons, barulhos, suficientemente nítidos para neles se entender uma voz» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 337.

³⁴⁴ «A primeira conversão do dizer para o ver só pode ser pensada, inteligível, mostrada, se uma segunda conversão ocorrer, se a *phantasia* da voz na pintura se performatizar num contar que permite ser ouvido» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 340.

a voz revém como eco do que se vê e, simultaneamente, é uma voz que se faz ver, discretamente, como um murmúrio, um sussurro.

«The painter puts the things he represents before the viewer's eyes in such a marvellous fashion (...) that a voice seems to be heard in the painting: the voice of the painting, perhaps»³⁴⁵.

Na linguagem, a percepção do sentido de um texto advém da capacidade do signo se tornar transparente durante a leitura, exercício a partir do qual o leitor apreende o(s) sentido(s) desse texto – sem o qual não lhe acede. Na pintura, a percepção do figural pictórico também veicula uma significação, um pressentimento ou um pressuposto que se distinguem no modo como são percebidos: o primeiro advém como sentido da ordem do óbvio, o segundo, como suspeita e uma suspensão, aqui no sentido de um *suspense*.

Quando as referências literárias da figuração pintada são da ordem do textual (como é um enunciado literário em pré-texto ou uma inscrição que participa da composição da pintura), então a representação, como récita de um determinado momento da história, é uma componente que faz parte de uma narrativa maior e convoca-a, por vezes como expressão-chave, ou seja, como momento distintivo da narrativa a que se reporta. O que essa figuração significa é (sempre) parte integrante de um todo, ou seja, a totalidade a que pertence está implícita, latente na significação, através do momento significativo representado pela pintura.

«A cena que assim se adivinha abrir para um *muthos*, o nó da acção narrativa, o qual, por sua vez, implica desde logo um desenlace, uma finalidade – o que vem, nas estruturas universais da narrativa, fechar a organização narrativa – suspende no entanto, enquanto pura figurabilidade do pictural, todo e qualquer *telos*, a sua finalidade, o seu fechamento. Enquanto que o conto, como configuração comum da narrativa exige uma temporalidade organizada e fechada, agarrando, nesse movimento circular, o sentido como produto do fechamento (...)»³⁴⁶.

³⁴⁵ «As coisas que o pintor representa são dispostas perante os olhos de um modo tão maravilhoso que parece ouvir-se uma voz, a voz da pintura, talvez» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 348.

³⁴⁶ BABO, Maria Augusta, *Figurações ou Diálogos da Pintura para a escrita*, Almada, ed. Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea / Câmara Municipal de Almada, 1997, p. 53.

Estas representações podem ser laboradas tanto dentro do regime ilustrativo (de que a Idade Média é o apogeu, na medida em que, nesta época, a pintura serve amiúde a literatura, sobretudo a religiosa), como dentro da ordem dos três regimes «clássicos» da modernidade (pós-renascentista): o fragmento, a inacabado e a fissura. O momento-chave da narrativa constitui uma parte fundamental da história e pode conceptualizar-se enquanto fragmento principal a transpor, envolvendo o regime da citação numa estratégia intertextual onde é alvo de um exercício de selecção, corte e colagem e, simultaneamente com este movimento, escapa ao textual para se tornar figural. Enformar plástica e visualmente o fragmento textual é reconfigurá-lo pela pintura onde cada detalhe ou pormenor pode problematizar o seu reconhecimento (e neste sentido, o reconhecimento do pré-texto) e, simultaneamente, através de uma micro/macro observação, a pintura é questionada a partir dos seus elementos visuais e plásticos. O inacabado ou o incompleto manifesta-se, também, pela geometria da composição pictórica (nos enquadramentos possíveis da récita) e na figuração parcial (que, no limite, apresenta uma ausência representacional)³⁴⁷. A fissura pode ser definida como fenda, ou como um espaço/tempo «entre» (de carácter atópico) que, não especificando uma localização e um momento, aponta um movimento veloz que separa duas margem. Fragmento, incompletude ou fissura podem ser percepcionados em autonomia como categorias distintas, ou em conjunto, participando numa poética do inacabamento como acontece, justamente, em **O Segredo** cuja récita pictórica coloca o observador num estado de alheamento (desconhecimento) relativamente ao pré-texto que a sustenta. O que está encenado pelas personagens torna-se dúbio, ambivalente, e no limite a interpretação da coreografia gestual, hesita-se entre significações opostas. A pintura é favorável a este tipo de ambiguidades na medida em que faz récita de um momento isolado (no tempo da narrativa), congelado (porque sem movimento), onde a representação estática pode acolher múltiplas significações possíveis, como acontece – intencionalmente – com **O Segredo**.

³⁴⁷ Por exemplo, a representação da paisagem é sempre parcial, uma vez que a sua extensão e amplitude visuais só podem ser representadas segundo um enfoque e uma delimitação que está também constrangida à dimensão do suporte pictórico. Assim, o mar é sempre uma representação parcial, um fragmento do mar, e o céu é sempre delimitado a um conjunto de constelações, sempre a relevar da localização do pintor e da abrangência do seu campo perceptivo visual. Esta parcialidade da imagem constitui em exercício metonímico onde a parte implica o todo ou está em vez do todo. É este conceito que é aplicado na expressão fotográfica «fora de campo» que significa, justamente, o que escapa à delimitação, ao enquadramento possibilitado, simultaneamente, pelo dispositivo de captação da luz (a máquina) e pela direcção, o *ductus* que o olhar do fotógrafo impõe.

Estabelecida por um conjunto de escolhas (literárias e pictóricas) do pintor, esta récita pode ser entendida (pelo observador) fora do âmbito das intenções, ou seja, em autonomia dos pré-textos que a determinam e, de certo modo, condicionam; pode ser percebida fora do gesto que picturaliza a literatura.

O desconhecimento da narrativa de referência, por parte do observador actual, torna-o inapto para descodificar essa referência através da análise visual e plástica das personagens e do momento representado³⁴⁸. Inaptidão que o coloca dentro da categoria de iletrado, permitindo-lhe uma outra fruição da pintura³⁴⁹, uma fruição distanciada (distante porque não informada por) e liberta (se há constrangimento, neste caso não é vinculado por textos prévios) que releva da sua sensibilidade perceptiva e cognitiva e, inversamente, da capacidade da pintura afectar, estimular sentidos (o termo é aqui aplicado na sua dupla acepção: enquanto *pathos* – emoção, paixão, sentimento – e enquanto significado). A capacidade graduada (e gradual) de interesse e curiosidade do observador é estimulada pela representação pintada onde o seu olhar se ca(p)tiva (a sua atenção dependerá, com certeza, do estímulo visual pictórico a que é mais sensível, ou seja, aquele que mais o afecta). Uma certa maneira do «ver» (que é reveladora de inteligência) não se esquia à pintura, mas pelo contrário, impõe-se sobre ela com rectidão e força – um olhar de frente que enfrenta a pintura, imperceptivelmente impaciente – um olhar cansado de nada ver, fatigado da indiferença (a indiferença de não saber retirar prazer do que vê) e que se quer saciar no que vê, pelo que vê³⁵⁰. Por outro lado, a inaptidão para nomear figuras (atribuir-lhes personagens) e identificar histórias a partir do momento representado na pintura (no exercício de reconhecimento do pré-texto) – pode constituir-se no limite como marca fundadora de uma gradual apatia perante o visível pictórico. Um olhar duro, impaciente, que não dedica tempo à fruição, perde e trai qualquer coisa da pintura e, sem saber, sem ter consciência desta

³⁴⁸ Outrora os observadores supostamente conheciam muito bem as narrativas por trás da representação pictórica.

³⁴⁹ O acesso à obra pictórica e aos seus conteúdos únicos pode ser feito por duas vias: pela leitura da récita representada, que implica o reconhecimento do texto literário que a antecede, e/ou pela observação propriamente visual e plástica que exige um esforço, por parte do observador, um movimento na direcção da pintura que manifesta um interesse (e uma expectativa) a partir do qual se atribui sentidos, outros, que se escapam ao pré-texto de origem. Neste caso, a atribuição de uma carga literária ao representado é feita dentro do campo da livre associação. No limite, esta carga que está em relação com as referências pessoais do observador, pode fazer aderir uma outra história àquela representada (outra história que assenta nos efeitos de semelhança e justifica o que está pintado).

³⁵⁰ Conforme PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture, Masque et Miroir...*, op. cit., p. 221.

perda, abdica (ignorando que abdica) de qualquer coisa de mais profundo que se pode nomear dentro da ordem do relacional: um *pathos*, uma afectação que vem através da percepção para estabelecer(-se) emotividade»³⁵¹. Num movimento directamente proporcional, como resposta em eco ao modo deste olhar, a pintura cessa de ca(p)tivar ou nunca chega a ser cativante, na medida em que a satisfação que decorre do reconhecimento da referência literária (das personagens e da *récita*) está em falta.

Literalizar a pintura é um exercício de atribuição de significado literário à representação pictórica. O observador, hoje, carregado que está de um excesso de imagens pode, pela saturação, perder um interesse e, com ele, a capacidade de literalizar a pintura e de picturalizar o literário. Qualquer destes exercícios exige um movimento que vem ou vai (respectivamente) da literatura em direcção à imagem (e vice-versa) e implica a capacidade imaginativa do observador para criar imagens mentais e (num caso) para fazer texto a partir das imagens da percepção (no outro caso). Ora, o excesso de imagens pode, no limite, levar à falência desta capacidade e, consequentemente, a perda do imaginário reflecte-se em apatia. Kristeva aborda esta questão desnomeando-a «inibição fantasmática»:

«Les nouvelles maladies de l'âme sont des difficultés ou des incapacités de représentation psychique qui vont jusqu'à mettre à mort l'espace psychique...»³⁵²

Dentro da iliteracia visual, onde os pré-textos possíveis se erradicam gradualmente da interpretação da *récita* pictórica, o que se reconhece são as marcas do próprio fazer pictórico, ou seja, os signos plásticos visíveis: a mancha de cor, os efeitos da pincelada, os contornos das figurações no contraste forma-fundo. A fruição da pintura entra na ordem dos reconhecimentos genéricos: o fragmento é tomado pelo todo (metalepse visual), a causa pela consequência (sinédoque visual), na incompletude não falta o resto e a fissura abre o campo da abstracção onde o exercício de reconhecimento se confunde com a vontade de atribuir significado. A i-literacia releva da in-capacidade para decodificar os signos plásticos ou picturais em detrimentos dos signos icónicos ou

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² KRISTEVA, Júlia, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, p. 19.

figurativos patentes na pintura (na atribuição de conteúdos genéricos aos últimos) ³⁵³. Na ausência do conhecimento prévio do pré-texto, abre-se o campo criativo da interpretação onde o observador pode carregar o pintado também com uma carga linguística (mesmo que não literária) que revém do exercício da identificação dos signos visuais: uns que estão ao serviço da representação (icónicos e figurais) e outros, próprios da *tekhnê* da pintura ou ainda, pela livre associação, ao tomar a representação dessa pintura como musa, que dizer, como ponto de partida para a criação de um (qualquer) enunciado linguístico (nomeadamente, um comentário, uma crítica, uma teoria, um poema). Então, a figuração pintada torna-se potência da linguagem, uma vez que abre um caminho singular à livre associação como mecanismo de atribuição de significados alternativos e, sobretudo, porque apela à criatividade interpretativa do que está pintado (apenas), ou seja, aparentemente livre de vínculos literários. Se o observador iletrado é in-apto na decifração das referências literárias que sustentam a representação, pode, no entanto, perceber nela aquilo que lhe é próprio e específico – o que lhe é propriamente inerente, o que é a pintura (liberta da figura).

«A pintura (...) abre para o campo dos possíveis narrativos, não possibilitando que qualquer desenlace se afigure como mais verosímil ou sequer como pressuposto» ³⁵⁴.

O Segredo vem na continuidade de uma imagética pictórica que se desenvolve a partir das histórias mitológicas sobre *Landon*, conhecido como o Dragão das Cem Cabeças (Figura 2) que vigia o Jardim das Hespérides (Figura 7 e 8), ou nas histórias

³⁵³ A semiologia divide os signos visuais em dois grupos. Um é constituído pelos signos plásticos ou picturais que são indicativos das opções técnicas, nomeadamente, o corpo de tinta, o tipo de pincel usado para efectuar um rasto da pincelada ou um movimento, uma agitação da textura visual da mancha cromática, a transparência ou a opacidade dos pigmentos, o grão da tela e a sua interferência na uniformidade das camadas de tinta, ou seja, estes signos são o que a pintura tem de presença. O outro grupo é determinado pelos signos icónicos ou figurativos, a partir dos quais se determinam e reconhecem as récitas representadas e as figuras ou as personagens que as constituem, o cenário, o esquema de *visibilia*, as obras pictóricas de referência (por afinidade figural) e os pré-textos literários onde a récita se sustenta. Estes signos apelam ao reconhecimento: permitem identificar e nomear o modelo (ausente) ao mesmo tempo que o substituem no sistema dos signos, através da sua representação. Conforme GROUPEM, *op. cit.*, pp. 113-114.

³⁵⁴ BABO, Maria Augusta, *Figurações ou Diálogos...*, *op. cit.*, p. 53.

bíblicas, nomeadamente, a da serpente no Jardim do Paraíso (Figura 10 e 11), a lenda de São Jorge e o Dragão (Figuras 3 e 4) ou a de Santa Margarida (Figura 5)³⁵⁵.

«Nas mentalidades de outrora um elo quase estrutural unia felicidade e jardim: o que ressalta, neste domínio, das tradições greco-romanas com as quais se fundiram, pelo menos parcialmente, a partir da era cristã, as evocações bíblicas do pomar do Éden. No interior de um perímetro abençoado, a generosidade da natureza encontrava-se associada à água, aos eflúvios perfumados, à igualdade primaveril do clima, à ausência de sofrimento, à paz entre os homens e os animais»³⁵⁶.



Figura 2. **Beatus de Liébana**, Iluminura de *Beato de São Miguel de Escalada* (León, c. 945), 38.5x28.5cm, fólio 152 verso/153 recto. Colecção Pierpont Morgan Library, Nova Iorque.

Quaisquer destas histórias estão em potência como pré-texto. Amplamente representadas em pintura são, por vezes, retomadas pelo mesmo pintor que propõe versões para a cena, como acontece em **São Jorge e o Dragão** de Paolo Uccello. Na primeira versão feita por este pintor, datada de 1458-60, o dragão é representado como figura selvagem e sem elo com a princesa (Figura 3); na segunda, de 1470 (Figura 4), a princesa segura o dragão, domina-o (ou domestica-o?).

³⁵⁵ Sobre as lendas de Santa Margarida e do Jardim das Hespérides remete-se para o capítulo XIII: **Os três Dragões**.

³⁵⁶ DELUMEAU, Jean, *Um história do paraíso. O Jardim das delícias*, trad. Teresa Perez, Lisboa, Terramar, 1992, p. 13.



Figura 3. Paolo Uccello (1397-1475), **São Jorge e o Dragão**, c. 1458-60, óleo s/ tela, 52x90cm, Museu Jacquemart-André, Paris.



Figura 4. Paolo Uccello (1397-1475), **São Jorge e o Dragão**, c. 1470, óleo s/ tela 55,6x74,2cm. National Gallery, Londres.

Se a pintura de Uccello de 1470 convoca a domesticação do dragão, a que lhe antecede acentua o combate com S. Jorge. Ambas partilham a mesma intitulação que designa a relação (de confronto) entre o santo e o animal, numa tradição que faz o enfoque nestes dois personagens em detrimento da princesa. Mas a princesa, quando doma o dragão e o traz pela coleira de tecido fino e lasso, estabelece e indica uma relação estreita e afectuosa, dependente e confiante onde o estatuto do animal se altera do selvagem para o dócil. Esta dominação sobre o dragão coloca a figura da princesa numa alusão directa às Hespérides míticas que dominavam os animais selvagens; alusão que desvela um entrelaçamento dos mitos de origem de uma cultura politeísta (a da antiguidade clássica) e a monoteísta, cristã. Princesa e dragão, beleza e monstruosidade,

unem-se num elo secreto, não como antagonistas, mas num jogo de contrastes que faz oscilar as significações conceptuais: a função da beleza é fazer apelo, é atrair como um íman a atenção do olhar (é egoísta); ao contrário, o monstro tem a função de dar a ver, mostra para além de si: afasta o olhar de si para dar a ver outra coisa (é altruísta), justamente «monstro» significa «mostrar».

«(...) the task of painting is defined as an attempt to make visible forces that cannot be seen. In the same way, music strives to make sound of forces that are not sonorous»³⁵⁷.

Em **O Segredo**, o enfoque da cena estabelece-se pela geometria da composição onde a figura feminina e o dragão-unicórnio se posicionam no primeiro plano a ocupar o centro visual da pintura. Dá-se prioridade ao relacionamento entre as duas figuras principais ao mesmo tempo que se questiona a tradição imagética da pintura (e os esquemas representacionais continuamente citados) na sua subordinação à literatura. A ausência da figura de São Jorge (da figura masculina) funciona enquanto estratégia de produção de sentidos – por omissão –, no sublinhar da relação em foco que assim propõe, também, outros referentes de origem: a partir da mitologia grega, dos mitos cristãos ou na convergência de ambos. Estes três referentes conjugam-se como possibilidades sub-textuais, justificadas pela figuração pictórica que convoca diferentes histórias simultaneamente porque o espaço pictórico (o espaço da representação) se abre ao enleamento dos textos³⁵⁸. Em **O Segredo** representa-se uma pseudo-récita na medida em que o subtexto, constituído por numa mescla de histórias enleadas, cria uma récita imaginária onde a pose das figuras faz alusão à cena teatral (uma ou mais cenas semelhantes nos termos da relação entre figuras), ou a representação é a de um momento em aberto, que pertence a uma história, sem especificar exactamente qual.

³⁵⁷ «A tarefa da pintura define-se pela tentativa de tornais visíveis forças que não podem ser vistas. Do mesmo modo, a música esforça-se para dar som a forças que não são sonoras» (tradução livremente minha). DELEUZE, Gilles, *Logique de la Sensation : Francis Bacon*, Paris, La Différence, 1982, p. 39.

³⁵⁸ A interdependência relacional da pintura e da literatura é histórica. A visualidade propriamente pictórica pode estar (nomeadamente pelo exercício da ilustração) ao serviço de outras áreas, como a religião, onde a sua função é difundir os textos mitológicos ou bíblicos, constituindo uma pedagogia imagética que releva, nestes casos, da subserviência da pintura em relação à literatura. Com vista ao reconhecimento dos textos (nas imagens) são estabelecidos critérios para a representação visual de cada história, constituem-se cânones ou regras que afectam (constrangem) os conteúdos imagéticos, no exercício de transposição desses textos em pinturas.

«(...) the margins of voice in representation in painting do not have to do in the first place, either directly or indirectly, with the visualization of an oral sequence articulated in words and sentences, whether we are dealing with scrolls, with written banners in a given location in the painted work, or with the arrangement of the figures on the representational stage in such a way that, for every informed viewer, the moment represented is the one in which a given sentence or formula was pronounced - so that an utterance in living speech should be posited as a point of reference, both invisible and auditorily unmistakable, for the representation»³⁵⁹.

Assim, se as figuras possuem o poder de tornar real uma história como ficção imaginária, são igualmente detentoras dos segredos do seu pré-texto³⁶⁰. Um segredo que se dá a ver pela capacidade de fazer aderir os significados visuais da pintura à significação do composto literário que lhe subjaz e que, simultaneamente, lhe confere uma legitimidade na relação pintura-literatura.

A problemática de **O segredo** pode pôr-se deste modo: como tornar possível e operatória a hipotipose revertendo o sentido do seu exercício? À exceção do título que, embora sugestivo, omite as fontes literárias e imagéticas usadas pelo pintor, o único estímulo que apela à percepção do observador é o da figuração pictórica enquanto estímulo visual e sem inscrição pintada. Por isto, do ponto de vista do observador, a descodificação da récita implica um exercício hipotipótico mas ao contrário: é a partir da textualização da imagem, na tentativa de dar nomes ao que vê (num exercício na sombra da literatura) que se produz um texto ou uma hermenêutica (coincidente, ou não com o pré-texto) dependente, inteiramente, da capacidade de ver deste observador e da transposição daquilo que vê para as histórias que conhece. «Ao desejar conotar-se, a figura converte-se em linguagem»³⁶¹.

³⁵⁹ «As margens da voz na representação pictórica não tem nada a ver, primeiro, directa ou indirectamente com a visualização de uma sequência oral que articula palavras e frases em pergaminhos ou em bandeiras, visíveis numa dada posição da composição pictórica, nem com o arranjo das figuras no palco representacional num arranjo que, para um observador informado, corresponde ao momento de um discurso ou fórmula – de modo que o enunciado no discurso vivo seja tido como ponto de referência, ambos invisíveis e auditivamente inconfundíveis na representação» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, op. cit., p. 348.

³⁶⁰ Diz a autora, a propósito da análise de *Histoire du Roi de Bohême*: «O episódio do documento hieroglífico, descoberto dentro do corpo da múmia, manifesta aquela ambivalência privilegiada da figura que, se possui o poder de tornar real a ficção, é igualmente detentora dos segredos iniciais da escrita» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 249.

³⁶¹ As récitas pictóricas estão regulamentadas no que respeita à composição, às figuras e à sua distribuição e escala relativa no espaço pictórico, à coloração dos panejamentos. Estas regras visam o reconhecimento posterior e imediato das figuras (personagens), da cena e da história a que pertencem, e funcionam

As pinturas que servem de referência a **O Segredo** (nos vários regimes intertextuais) provêm de tempos históricos diversos. Pela proximidade das duas figuras principais na composição geométrica da pintura, pelo seu elo patente na acção íntima de segredar, pela fita que as une, é convocado um relacionamento da ordem da amistosidade entre a figura feminina e o dragão-unicórnio. A dupla concretização plástica do dragão-unicórnio mistura duas criaturas fantásticas: o dragão da iconografia cristã, ligado ao mal³⁶² e o unicórnio da iconografia pagã, símbolo do bem e da pureza. Uma dupla morfologia que reforça o aspecto mitológico do animal representado e, sobretudo, justifica a relação dócil e cúmplice que estabelece com a figura feminina. Quem são? um dragão sob o efeito controlador da Hespéríde?, uma princesa-santa e o seu guardião animal vigilante transformado num animal de confiança?, Eva a segredar à serpente do Paraíso?

A figura do dragão-unicórnio é citada da iluminura **Santa Margarida de Antioquia** (Figura 5) mas nesta transposição são-lhe acrescentadas duas asas de borboleta semelhantes às que são pintadas por Uccello (Figuras 3 e 4) num exercício de deformação ou transmutação da aparência draconiana que se mantém presa ao(s) contexto(s) de origem.

A iluminura **Santa Margarida de Antioquia** (Figura 5), do manuscrito de Isidoro de Sevilha, faz a récita de uma princesa, beatificada pela sua conduta e resistência morais e representa o momento do milagre. Resumidamente, a lenda conta que um príncipe se queria casar com uma princesa cristã de nome Margarida. Contudo, a princesa não se queria casar com o príncipe, pois tinha oferecido o seu coração a Deus. O príncipe, pouco satisfeito com a situação, raptou-a e levou-a para o seu castelo onde a aprisionou numa torre alta, guardada por um dragão vigilante. Um dia, o dragão

pedagogicamente na sua relação com o observador. Gradualmente, e a partir da pré-Renascença, o autor/pintor, no seu acto enquanto pintor (liberta-se destes cânones (constrangimentos religiosos e de obrigações narrativas e/ou retóricas). Esta liberdade se, por um lado, estende o campo criativo (do pintor e do observador na sua interpretação sem regras), por outro, abre um lapso onde o pintor sente necessidade de preparar o observador, de o con-textualizar perante a pintura.

³⁶² A conotação negativa atribuída à figura do dragão relaciona-se com a perseguição (legalizada) dos cristãos durante a antiguidade clássica. Na Grécia, o legislador ateniense era chamado de «*dérkonai*», termo que tem o mesmo étimo de «*draco*» ou dragão e significa olhar vigilante, terrível. É, talvez, esta a razão para o dragão, no Jardim das Hespérides, ter cem cabeças independentes e, consequentemente, ter duzentos olhos que podem ver em todas as direcções). É a figura jurídica, o *dérkonai*, que torna pública a lei, que a dá a conhecer publicamente mas, também, que vigia o seu in-cumprimento. Este assunto é desenvolvido no capítulo XIII: **Os três dragões**.

enfurecido engoliu a princesa. Mas ela tinha uma faca e, ao chegar às entranhas do dragão, rasgou-lhe a barriga e saiu intacta.



Figura 5. **Santa Margarida de Antioquia**, manuscrito iluminado de Isidoro de Sevilha (c.560- 636), publicado c. 1440, Holanda.

Nesta iluminura representa-se o momento em que a princesa se liberta, imaculada, da barriga do dragão, imediatamente a seguir a ser comida (uma parte do vestido azul pende da boca do dragão, ainda por engolir). Este é o momento impossível, o momento-chave que mostra o milagre.

Em **O Segredo**, a figura feminina cita a pintura de J. W. Waterhouse intitulada *The Shrine* (Figura 6). Na sua transposição, esta figura sofre um movimento de inversão segundo um eixo vertical e uma total descontextualização: em vez de cheirar um ramo de rosas, vai segredar ao ouvido do dragão-unicórnio.



Figura 6. John William Waterhouse (1847-1917), *The shrine* (1895), óleo s/tela, 88x42cm. Coleção Privada.

A duplicação de sentidos e/ou leituras deixadas em aberto em **O Segredo**, ao contrário de contextualizar, reforça o estilhaçamento de significados possíveis (por vezes em contradição) das interpretações literárias desta pintura. A expressão titular «o segredo» indica que há uma voz na pintura (a das personagens). É uma voz escondida do observador, ou melhor, um sussurro que lhe escapa – o do segredar – e que nada resolve para delegar a imagem no mistério: o observador é excluído da confidência, está alheio ao teor do enunciado que é sussurrado dramaticamente (isto é, em cena) pela donzela ao dragão-unicórnio. Em aberto estão as leituras iconográficas que evocam duas ordens de significação: ora pela biografia religiosa cristã (de Santa Margarida, de São Jorge, da história do Jardim do Paraíso), ora pelo mito clássico do Jardim das Hespérides (Figura 7 e 9) e do seu dragão vigilante³⁶³.

³⁶³ «Os primeiros escritores cristãos rejeitaram os mitos da idade de ouro e das Ilhas Afortunadas [mitos da tradição greco-romana]. Mas a partir do século II [d. C.], estes foram sendo progressivamente cristianizados». DELUMEAU, Jean, *op. cit.*, p. 18. O autor dedica o capítulo «A cristianização dos mitos



Figura 7. Frederic Leighton (1830-1896), *The Garden of the Hesperides* (c. 1892), óleo s/ tela, 169x169cm, Tate Gallery, Londres. As três Hespérides dormem entrelaçadas no dragão que o pintor representa na variação da figura de uma serpente, sob a árvore dos pomos dourados.

Neste mito conta-se que a deusa Terra oferece «pomos» (termo grego que pode significar «cordeiro» ou «maçã») dourados como presente de casamento de Hera com Zeus. O presente é precioso pois os pomos concedem vida eterna a quem os prove. São colocados no jardim dos Deuses e guardados por três Hespérides³⁶⁴: a Radiante, deusa

greco-romanos» à enumeração dos escritores que tomam mitos pagãos para as narrativas hebraicas mais antigas.

³⁶⁴ Opta-se por omitir os nomes próprios (que têm variações) das três ninfas ou deusas (o estatuto depende dos autores) e usar os termos actuais que derivam etimologicamente, a saber; *Erythia*, de «*eryth*», que significa «vermelha»; *Aegle*, brilho «ofuscante» e *Hesperia* a luz do «ocidente» ou das «vésperas». Estas três figuras femininas encontram ecos formais em «As três Graças» (do grego «*Ai Kharites*» personificadas por «*Aglaia*», a luminosa, «*Thalia*», a *natura-naturans* e «*Euphrosyna*», a alegria, também denominadas na Idade Média cristã como as três virtudes: Beleza, Caridade e Amor; no período renascentista são associadas à passagem: nascimento, vida e morte ou infância, adultez e velhice, e representam-se como alegorias). «Hesperia» é o nome grego que identifica a estrela da tarde a que os romanos chamaram Vénus. Identifica, também, a «hora» em que se dá a transição do dia para a noite – a véspera da noite (tradução latina do termo). Na antiguidade clássica, o dia era compartimentado em tempos, com nomes próprios, que determinavam os trabalhos, as tarefas. Ainda hoje, nas ordens religiosas cristãs, o dia organiza-se segundo esses tempos, a que chamam «Horas». As mais importantes e antigas são a Laudes (louvor da manhã, ao nascer do sol), as Vésperas (Hino da tarde que recebe o seu nome de Vénus) e as Completas (oração da noite que celebra o *completum est*). Mas a organização do dia na sua totalidade é composta por mais «Horas»: a seguir à Laudes vem a Prima (bênção para o dia de trabalho), a Tércia (cerca das 9H00), a Sexta (pausa do 12H00), e a Nona (15H00 hora da profecia) que antecede as Vésperas e as Completas. Há ainda uma «Hora» durante a noite, pelas 3H00, chamada Vigília.

do brilho tardio que ofusca, a Esplendorosa, deusa da luz avermelhada da tarde, e a Crepuscular, deusa do crepúsculo vespertino (Figura 8)³⁶⁵.



Figura 8. Frederic Leighton (1830-1896), *Flaming June* (1895), óleo s/tela, 120.5x120.5cm. Museu de Arte de Ponce, Porto Rico. A figura feminina alude à mítica *Erythia*, a ninfa do brilho rubro, do Jardim das Hespérides. O plano de fundo desta pintura constitui uma paisagem semelhante à da pintura *The Garden of the Hespérides* (Figura 7), onde a luz reflecte o seu num espelho de água.

Elas guardam os tesouros dos deuses e, também, a ordem natural das fronteiras entre dia e noite e entre os três mundos (o mundo celeste, a terra e o sub-mundo), possuindo o dom de controlar os animais selvagens. Mas são tentadas pela vida eterna e começam por comer alguns pomos. Então, os deuses enviam um dragão para as vigiar (que acaba por ser morto no undécimo trabalho de Hércules. As três Hespérides, no seu desespero, metamorfoseiam-se em três árvores: um olmo, um salgueiro e um álamo)³⁶⁶.

³⁶⁵ HESÍODO, *Les Travaux et les Jours*, Paris, Les Belles Lettres, 1928, p. 39, v. 215-217.

³⁶⁶ Uma das qualidades das ninfas é a capacidade de se metamorfosearem na Natureza. Pode ler-se uma variação do resumo deste mito no capítulo XIII: **Os três dragões**.



Figura 9. Eduard Burne-Jones (1833-1898), *The Garden of Hesperides* (1870-1873), Guache, 98x119cm, Coleção privada.

O cenário idílico do Jardim das Hespérides parece estar convocado num outro Jardim, o do Éden, e de muitas maneiras, nomeadamente porque ambos tratam a propriedade dos Deuses (ou de Deus), nomeadamente, pelo carácter estático do tempo: o primeiro eternamente entre o dia e a noite, o segundo na atemporalidade (fora do tempo cronológico); em ambos estão plantadas árvores com maçãs proibidas pelos Deuses e o cenário é a Natureza, na abundância da flora e na docilidade da fauna³⁶⁷. Uma afinidade determinante é a relação entre os pomos proibidos, a(s) figura(s) feminina(s) e o dragão, na sua variante de serpente no Éden. Também nas duas história (ou nos dois Jardins) é a figura feminina que desobedece à interdição divina (Figuras 9 e 10).

«Capítulo II: 8 E o Senhor Deus plantara uma horta no Éden à banda do Oriente; e pôs ali o homem que formara.

³⁶⁷ «A laranjeira do *Jardim das Hespérides*, ao cristianizar-se, tornou-se uma árvore do paraíso terrestre porque não perde as suas folhas e dá os seus frutos no Inverno». DELUMEAU, Jean, *op. cit.*, pp. 152-153.

9 E o Senhor Deus fez brotar da terra várias árvores desejáveis à vista, e boas para comida. E a árvore da vida no meio da horta. E a árvore da ciência do bem e do mal.

17 Porém da árvore da ciência do bem e do mal, dela não comerás: porque no dia que dela comeres, morrendo morrerás

Capítulo III: 1 Ora a serpente era mais astuta que todos os animais do campo que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É também [assim] que Deus disse – não comereis de toda a árvore desta horta?

2 E a mulher disse à serpente: Do fruto de todas a árvore desta horta comeremos»³⁶⁸.



Figura 10. Michelangelo Buonarroti (1475-1564), *O pecado original*, 1508-1512, pormenor do fresco do tecto da Capella Sistina, 280x570cm, Roma. O Dragão é representado como uma mulher-serpente e dá a mão à figura de Eva para relevar de uma cumplicidade entre ambas.

³⁶⁸ Conforme: Génesis 2:8-17 e 3:1-2. *Bíblia Ilustrada: Génesis – Levítico*, trad. João Ferreira Annes d’Almeida, Lisboa, Edições Assírio & Alvim, 2007, pp. 22-25,



Figura 11. Masolino (1383-1447), *O pecado original* (1425), fresco, 220x88cm. Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florença. Nesta representação a árvore dos pomos de ouro, o dragão-serpente e a figura feminina estão enlaçados num gesto através do qual o pintor indica o enleado da sua relação na literatura bíblica.

A árvore dos pomos dourados é a flora fundamental no cenário destas récitas. Em **O Segredo**, constitui o plano imediatamente a seguir às figuras principais servindo-lhes de sombra e enquadramento natural. Preso a esta árvore está um balouço onde brincam outras duas figuras. Num movimento oscilante, esvoaçam fitas coloridas (sem inscrições): estes meninos vêm de fora das récitas literárias em pré-texto mas carregam a récita pintada com um sentido lúdico, pacífico e agradável, coerente com a relação entre o dragão e a figura feminina. A sua presença é da ordem das referências intertextuais pois alude à pintura **Era uma Vez** de Jorge Pinheiro (Figura 12), mas distingue-se desta, na medida em que a dupla deste pintor constitui-se por anjos alados armados de setas, cupidos que figuram o amor, o Eros da mitologia clássica.



Figura 12. Jorge Pinheiro, **Era uma vez uma princesa...**, 1996, óleo s/ tela, 86x118cm. Coleção particular, Lisboa. (Fonte: PINHARANDA, João Lima, *Jorge Pinheiro*, (s.l), edições Asa, (s.d.), 2ª ed., p.164).

No plano de fundo de **O Segredo**, a estender-se para fora do enquadramento, para fora do campo visual, para lá dos limites do rectângulo suporte (140x175cm) está a extensão da paisagem, a representação dos «longes».

«Cette harmonie a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figées encore, enchantés peut-être, une parole, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette promesse, est donc le lieu»³⁶⁹.

A perspectiva paisagística tem consequências na geometria da composição: afecta a escala das figuras e dos vários planos sobrepostos num ajuste da ordem da condensação pois a redução do tamanho dos objectos está em conformidade com o plano a que pertencem. Dá-se uma contaminação das cores pela tonalidade azul, que afecta gradualmente (menos nos «pertos» e mais nos «longes») cada plano em direcção ao fundo, numa aliança com o esbatimento do contorno das figuras que, em vez de rígido, tende a enublar-se na direcção do infinito, simulando a percepção visual humana perante o real. Os «longes» são a denominação arcaica do cenário como

³⁶⁹ «Esta harmonia tem um sentido, as suas paisagens e as suas espécies, agora gélidas, talvez encantadas, são uma fala, trata-se de olhar e escutar com força para que o absoluto se declare, no fim da nossa errância. Aqui, nesta promessa, está o lugar» (tradução livremente minha). BONNEFOY, Y., *L'Arrière-Pay*, Skira, Le sentiers de la création, 1972, p. 10.

representação da paisagem. O gradual protagonismo e importância que lhes é atribuído ao longo da história da pintura está marcado pelo rigor da sua representação e garante-lhes um lugar dentro dos géneros da pintura. A classificação genérica da pintura inicia-se no século XVI como grelha temática onde os assuntos pintados são organizados e classificados por afinidades. Cada um dos cinco géneros principais (cenos de história e cenos de interior, natureza-morta, retrato e paisagem) pode ter ramificações, especializações (temáticas): A cena de história tem duas funções: monumento ou memorial. A cena interior tematiza-se em três possibilidades: o espaço doméstico ou privado, o espaço público e o espaço sagrado. A natureza-morta desenvolve nove opções: o gabinete de curiosidades, os animais de caça, os sub-bosques, as flores, os alimentos, os *trompes-l'œil*, as *Vanitas*, as emblemadas e as dos atributos à Virgem, aos Santos e à Páscoa (protestante ou católica). O género retratístico ramifica-se em seis variantes: corpo inteiro, a $\frac{3}{4}$, mitológico, figura, equestre e auto-retrato do próprio ou como outro. A paisagem divide-se em quatro modos principais: marinhas, desertos, cidades e campos (que se especificam em enquadramentos religiosos, românticos e mitológicos³⁷⁰).

«Nous avons déjà remarqué que la notion d'énonciation dans son rapport à l'énoncé a quelque rapport avec la logique du secret : pour qu'une énonciation soit secrète, il faut qu'elle soit à la fois cachée et révélée, qu'elle reste dissimulée et cependant qu'à certains traits – les *secreta* du secret – elle soit insinuée. Dans cette mesure, tout langage 'sacré' relève de cette logique, comme l'entreprise exégétique le montrera au cours des siècles en déployant à partir des 'signaux' du sens littéral, la variété des sens spirituels ou mystiques»³⁷¹.

O Segredo é uma pintura ambígua porque se pode enquadrar em várias das categorias genéricas da pintura pela sua obscuridade temática. Por um lado, os «longes»

³⁷⁰ «No decurso da antiguidade greco-romana, o tema do jardim esteve muito ligado aos da idade de ouro e das Ilhas Afortunadas. Enriqueceram-se reciprocamente, contribuindo assim para reforçar o imaginário paradisíaco e a descrição do paraíso terrestre como uma 'paisagem ideal' e um *locus amoenus*. Isto deu origem a três tipos de evocação: uma paisagem concebida como um jardim uma natureza em estado selvagem mas maravilhosamente dotada pelos deuses e o ambiente pastoril do amor». DELUMEAU, Jean, *Um história do paraíso...*, op. cit., p. 17.

³⁷¹ «Já foi notado que a noção de enunciação na sua relação com o enunciado tem qualquer ligação com a lógica do segredo; para que uma enunciação seja secreta é preciso que ela seja simultaneamente escondida e revelada, que ela fique dissimulada, e, no entanto, que em certos traços – os *secreta* do segredo – ela se insinue. Nesta medida, qualquer linguagem 'sagrada' releva desta lógica, como o empreendimento exegético mostrará como no decurso dos séculos, desdobrando, a partir dos sinais 'do sentido literal', a variedade dos sentidos espirituais ou místicos» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Opacité de la Peinture...*, op. cit., p. 195.

ou planos de fundo paisagísticos contaminam os planos à frente, sendo o primeiro plano constituído pela representação cuidada (ainda que fantasiosa) de espécies de plantas rasteiras, flores e arbustos em estado germinal; por outro lado, a paisagem na sua função de cenário serve a récita

«(...) la narration transforme l'acte 'raconté' dans la solennelle et indestructible image, dans le monument tombeau de langage du 'tout-est-accomplí' par lequel le temps des espoirs et des regrets, des intentions et des actes prend la densité d'un destin : pouvoir de l'image par la mise en réserve, dans le signes du langage et les formes du récit, de la violence de ce qu'elle représent, et par la récitation de ces signes, leur exposition présent, ici et maintenant, sur la scène»³⁷².

É uma récita pictórica que pode ser classificada como bíblica ou mítica, literária ou imaginada (segundo as referências intertextuais da pintora), num enleamento que é impeditivo de uma atribuição definitiva e específica dos nomes às personagens. O nó da acção – *muthos* – é o segredo, e o desenlace da narrativa – *telos* – fica suspenso. O título é o único enunciado linguístico (o seu paratexto) que dá uma indicação ao observador: ele indica que há um segredo entre duas personagens: um segredo partilhado no acto de segredar que constitui o momento-chave desta representação pictórica: o segredo é o seu assunto.

«O segredo constitui-se no horizonte discursivo da confiança, como relação que se instaura entre sujeito enunciador [a figura feminina] e o respectivo enunciatário [o dragão-unicórnio] sob o signo do sigilo (...). A confiança sustenta-se numa relação de confiança mútua (...) Não há segredo sem confiança»³⁷³.

O gesto íntimo do sussurro é expresso como proximidade cúmplice, um acto de confiança confirmado pela figuração, exigindo o apelo à intimidade. Trocas de olhares e poses compõem *visibilia* como alfabeto mínimo indispensável à linguagem da representação, nomeadamente na pintura, na dança clássica (ballet) ou no teatro de

³⁷² «(...) a narração transforma o acto 'contado' na solene e indestrutível imagem, no monumento tumular da linguagem onde 'tudo está cumprido', pelo qual o tempo das esperanças e dos remorsos, das intenções e dos actos toma a densidade de um destino: poder da imagem pela reserva nos signos da linguagem e nas formas da narrativa, da violência daquilo que representa, pela recitação desses signos, na sua exposição presente, aqui e agora, sobre a cena» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, op. cit., p. 150.

³⁷³ BABO, Maria Augusta, «Em Segredo: a confissão como relação interdiscursiva», in *Comunicação e Sociedade*, nº 20, Universidade do Minho/Húmus, 2011, s. p..

pantomima. *Visibilia* é o código desses gestos e olhares que dizem – são indicativos e expressivos de uma fala³⁷⁴. Em **O Segredo**, as palavras não voam da boca para o ouvido (como em **Santa Cecília**) nem se dão a ver nas fitas que esvoaçam com a oscilação do balouço; antes revém na composição pictórica pela combinação gestual e ocular das figuras representadas que encenam um segredar.

Segredar é um modo vocal no limiar do discurso, um sopro na margem da amplitude da voz, em direcção ao mínimo mas imediatamente antes do silêncio. O contraste entre o segredar de **O Segredo** e o rugir das labaredas no **Dragão Vermelho** (da série **Os três dragões**) estabelece-se na amplitude do som: do mínimo ao máximo deste registo.

«The task of painting is an attempt to make the force of the voice visible: so be it, but only if the term ‘visible’ is understood as what is capable of viewing (of seeing and of being seen); what is potentially vision, a *virtuality*, that is, a possibility and a *virtus*, a force»³⁷⁵.

Segredar implica a intimidade de um relacionamento entre as duas figuras que partilham um segredo: a que diz e a que ouve, a que sussurra e a que escuta; é da ordem da oralidade. Os olhares trocados entre o dragão-unicórnio e a figura feminina acentuam o carácter cúmplice da sua relação privada, que se estabelece pela proximidade das suas representações, na sua pose e posição dentro da composição geométrica de onde o observador é excluído duas vezes: porque está fora do estreito âmbito onde a amplitude vocal do sussurro tem efeito e porque está fora de cena, fora da pintura. Nem sequer os

³⁷⁴ No ballet clássico, as posições das mãos, da cabeça, a atitude do corpo estão codificadas para traduzir os sentimentos das personagens que estão a ser interpretadas pelos bailarinos, indicando ao espectador os conteúdos de cada momento da história. A fixação e regulação destes gestos constituem a *visibilia*, como sistema fundamental para a compreensão dos vários momentos da história que contribui para o enriquecimento da narrativa visual que advém da dança. A pintura recorre à encenação do gesto das personagens figuradas, atentando na sua posição na composição geométrica, na atitude ou pose de cada figura (relativamente), na sua expressão facial e na direcção do olhar. O mimetismo desta figuração permite reconhecer o momento narrativo representado e acrescenta-lhe uma carga emocional (um *pathos*). Neste sentido, tal como as palavras, os gestos são sígnicos. Diz Santo Agostinho em *De Doctrina christiana*, II, XXV, 38 (*Œuvres de Saint Augustin* 11, Bibliothèque augustinienne, 1949, p. 298-299) «Nos primeiros tempos, um pregoeiro enuncia ao povo de Cartago aquilo que o bailarino quer exprimir; alguns idosos lembram-se deste detalhe que vos vou contar. Devemos acreditar nele ainda hoje porque assim que alguém entra no teatro sem ser iniciado nesta similitude dos gestos, é em vão que presta toda a atenção aos movimentos dos actores se não for capaz de lhes retirar outra significação. Todo o mundo procura uma certa semelhança com esta forma de significar. Mas como uma coisa pode-se assemelhar a outra de múltiplas maneiras: e pode-se tomar um sentido determinado destes signos quando colaboram com um sentimento unânime» (tradução livremente minha).

³⁷⁵ MARIN, Louis, *On representation*, op. cit., p. 341.

olhares das figuras o convidam a participar na récita, tão envolvidos que estão no seu ensimesmamento cúmplice. Justamente, «na propagação do segredo existe um terceiro, excluído»³⁷⁶ que é, aqui, o próprio observador que testemunha o segredar.

«É que o segredo, na sua estrutura enunciativa pressupõe a relação dialógica mas num horizonte triádico em que o outro é aquele que não tem acesso ao núcleo secreto do segredo»³⁷⁷.

A *visibilia*, como arte do gesto e meio de comunicação universal, permite que os gestos do orador se harmonizem com o sentido das palavras (e não com as palavras por si mesmas). É este conceito que constrói o esquema de relacionamento das figuras na composição e esquema dos seus gestos. Se a linguagem gestual (unânime) exige uma co-presença (do receptor e do emissor) e a partilha de um mesmo código, marca, também, a exclusão. Os dois meninos que balouçam, um de costas voltadas ao fora de cena e o outro de olhos fechados, conscientes da intimidade da cena próxima, encenam o alheamento como um gesto de pudor, ao mesmo tempo que se demarcam do estatuto de testemunha a que o observador fica afecto na sua exclusão da cena, retido no enigma que constitui o segredo desta pintura.

O enigma entra na ordem da adivinhação, dá-se a adivinhar por meio de uma desta pintura ambígua e/ou alusiva. Este conceito vem dar uma explicação ao que não se compreende de imediato na medida em que todas as coisas difíceis de compreender, de explicar e conhecer são enigmáticas, misteriosas ou contêm um problema secreto. O enigmático é o que toma o enigma como característica; é o ambíguo, o indecifrável, o que causa equívocos; é o insondável, o obscuro e o sibilino³⁷⁸.

«El énfasis puesto por las teorías de la comunicación en la dimensión informativa de la comunicación ha tenido el efecto de soslayar una de sus facetas esenciales: la persuasiva o estratégica. Un componente central de esta dimensión es el secreto, un tema que ha adquirido gran relevancia con la llegada de la Sociedad de la Información y su obsesión con la transparencia y la seguridad de las comunicaciones. El secreto, su defensa o su desvelamiento, se ha tornado un concepto funcional a diversos discursos de autolegitimación; de ahí el interés que

³⁷⁶ BABO, Maria Augusta, *Em Segredo...*, *op. cit.*

³⁷⁷ *Idem.*

³⁷⁸ Conforme entrada para o termo «enigma», no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, *op. cit.*

tiene su entendimiento como categoría semiótica para los especialistas en comunicación»³⁷⁹.

³⁷⁹ «A ênfase dada pelas teorias da comunicação à dimensão informativa da comunicação teve o efeito de suspeita sobre uma das suas facetas essenciais: a persuasiva ou estratégica. Um componente central desta dimensão é o secreto, um tema que adquiriu uma grande relevância com a chegada da Sociedade de Informação e a sua obsessão com a transparência e a segurança das comunicações. O segredo, a sua defesa ou o seu desvelamento, tornou-se um conceito fundamental em diversos discursos de auto legitimação; daí o interesse que tem o seu entendimento como categoria semiótica para os especialistas em comunicação» (tradução livremente minha). FRANCESCUTTI, Luís Pablo, *El secreto como categoria semiótica: una visión de la comunicación estratégica desde Simmel a Fabbri*, (seminário), FCSH-UL, Maio de 2012.

CAPÍTULO XIII

OS TRÊS DRAGÕES



Figura 1. Ema M, vista da instalação **Os três dragões**, na exposição **Fabuleira** na Fundação D. Luís I, Cascais, 2012.

Seis pinturas são organizadas aos pares para constituir três dípticos semelhantes. Cada díptico é formado por uma pintura, que representa um dragão (em cima), e outra, que se representa como legenda da primeira (em baixo). Instalados por justaposição, num alinhamento que agrupa o conjunto dos três dípticos (Figura 1), seguem a altura pré-regulada museologicamente com o centro geométrico a cerca de um metro e cinquenta de altura (distância do chão), intervalados por sessenta e um centímetros, medida exacta correspondente à largura de cada pintura.

As três legendas são representações pintadas que conjugam a inscrição de letras maiúsculas (de imprensa) para o termo a definir, com as minúsculas (caligráficas) na definição do termo mas todas são manuscritas. Citam parcialmente, e a partir do dicionário, as entradas dos termos «Dragão», «Draconiano» e «Monstr-». Cada legenda dá particular atenção ao étimo no desenvolvimento de cada significado destas três palavras (Figuras 2, 3 e 4).

DRAGÃO - sub. masc.
do latim *draco draconis*
animal imaginário,
guardião vigilante
feroz e rigoroso.

Figura 2. Ema M, legenda de **O Dragão Azul**, da série **Os três dragões**.
2011, óleo s/tela, 35x61cm.

MONSTR - el. comp. an-
tepositivo do lat. *monstrum*, i.
prodígio que anuncia ou
informa a vontade dos deu-
ses; objecto ou ser de carác-
ter sobrenatural; monstro;
coisa espantosa; maravilha.

Figura 3. Ema M, legenda de **O Dragão Vermelho**, da série **Os três dragões**.
2011, óleo s/tela, 35x61cm.

DRACONIANO - adj. s. m.
o que se refere a *Drácon*,
legislador ateniense do
séc. VII a.c. e seu severo e
duro código de leis; o que
é excessivamente drástico.

Figura 4. Ema M, legenda de **O Dragão Amarelo**, da série **Os três dragões**.
2011, óleo s/tela, 35x61cm.

Inscritas a dourado sobre um fundo monocromático, estas pinturas-legenda estão numa relação de claro-escuro com o fundo da pintura correspondente, assim (cima/baixo) laranja cádmio/magenta, verde cádmio pálido/verde *phtalo*, violeta ultramarino/*dioxazine* malva (cima/baixo)³⁸⁰.

Por sua vez, cada dragão representado vai ser colorido com a cor complementar do fundo³⁸¹: **Dragão Azul** sobre fundo laranja cádmio (Figura 5), **Dragão Vermelho** sobre fundo verde cádmio pálido (Figura 6), e **Dragão Amarelo** sobre violeta ultramarino (Figura 7).

³⁸⁰ Segundo as normas de rotulagem que seguem os padrões ASTM foram consultadas referências em *Blockx-Catalogue des couleurs extra fines à huile* (Bélgica, 1865) e *Old Holland Classic Oil colours: colour-chart* (Holanda, 1664) para a identificação técnica destas cores que corresponde aos seguintes pigmentos:

(Nome comum: n° do pigmento – descrição química do pigmento)

Laranja cádmio: PO 20 – *cadmio sulfo-selenide*

Magenta: PV 19 ou PR122 ou PR 209 – *quinacridone*

Verde cádmio pálido: PY 35 – *cadmium sulphide* + PG 7 *chlorinated copper*

Verde phtalo: PG 36 – *brominated chlorinated copper*

Violeta ultramarino: PV 15 – *synthetic ultramarine /aluminosilicate de sodium*

Dioxazine malva: PV23:1 – *dioxazin special*.

³⁸¹ Conforme *Blockx-Catalogue des couleurs extra fines à huile* (Bélgica, 1865) e *Old Holland Classic Oil colours: colour-chart* (Holanda, 1664) a identificação das cores usadas nas figuras de **Os três dragões** são compostas pelos seguintes pigmentos:

(Nome comum: n° do pigmento – descrição química do pigmento)

Dragão Azul:

Azul primário: PB 15 – *phtalocyanine*

Branco titânio: PW 6 – *titanium dioxide rutile*

Azul índigo: PB 29 – *aluminaca silica sulphur / synthetic ultramarine B 29* + PB 15 – *Phthalocyanine* + PBk 9 – *Carbon*

Dragão Vermelho:

Vermelho cádmio: PR 108 – *cadmium sulfo-selenide*

Magenta: PV 19 – *quinacridone*

Dragão amarelo:

Amarelo primário: PY 154 – *benzimidazolone*

Amarelo limão: PY 184 – *chromate de baryum*

Amarelo ocre: PY 42 – *synthetic iron oxide*



Figura 5. Ema M, **O Dragão Azul** da série **Os três dragões**. 2011, óleo s/tela, 66x61cm. Na filacteria estão inscritos em português os termos «olhar, vigiar, vigilante, guardião, dragão» e em grego «*drakôn*», (olhar, vigiar) e «*derkômai*» (o guardião).

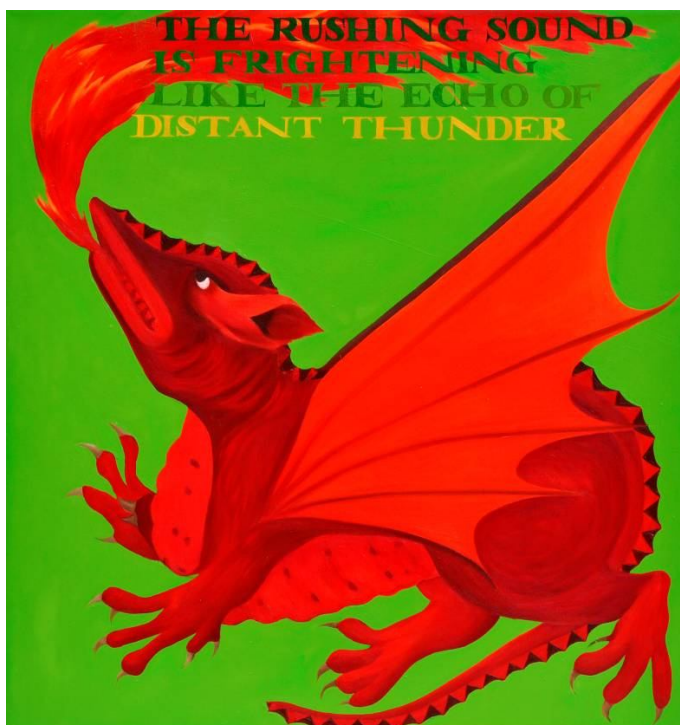


Figura 6. Ema M, **O Dragão Vermelho** da série **Os três dragões**, 2011, óleo s/tela, 66x61cm. Com a inscrição «*The rushing sound is frightening, like the echo of distant thunder*»



Figura 7. Ema M, **O Dragão Amarelo** da série **Os três dragões**, 2011, óleo s/tela, 66x61cm.
Na filacteria está inscrito em francês «*Monstrer, faire connaitre, faire voir*».

Os três dragões constitui-se como um exercício para «*wahrnehmen*», termo alemão que significa «distinguir» e se faz pela aglutinação de «*warh nehmen*» que significa «tomar como verdade». (Também a palavra grega para verdade, «*aletheia*», significa retirar o véu para conhecer a essência.) A instalação propõe um esquema de aparente redundância, quer pela repetição do esquema geométrico de cada díptico (repetição de ordem conceptual, formal e composicional), quer pela articulação com a legendagem onde se procuram relações de étimo (famílias de palavras) e de sinonímia para desambiguar e ampliar o campo das significações e, neste movimento, procurar o que distingue: a variante do significado na invariável do étimo. A repetição de uma ordenação e de uma sequência de letras nos termos escolhidos para legendar («dragão», «monstr-» e «draconiano») permite compreender a lógica do étimo como uma biológica, ou seja, como uma genética da língua que se traduz em graus de afinidade ou de parentesco, quer na grafia (nas suas derivas) quer no significado. A relação associativa entre os termos que se enquadram nestas similitudes agrupa-os por famílias (também aparentadas): «mostrar», «montra», «monstro» ou «draco», «draconiano», «dragão». Embora, individualmente, cada um dos termos enunciados se distinga do outro (uma distinção que é, muitas vezes, uma distanciação do sentido), há um fundo, uma origem,

uma raiz comum a todos, que os aproxima, e explicita uma comunhão oculta (mas presente) e secreta (porque quase-esquecida) que revém da grafia e está latente no sentido. O elo entre os termos de uma família (e nas famílias que se geram a partir dela, num sistema arbóreo) tende a opacizar-se e a deixar a origem dos termos (e dos seus sentidos derivados) na obscuridade, afastando-os dessa origem (comum) se não forem continuamente resgatados pelo uso – na riqueza expressiva da linguagem em busca da sua própria biografia (da sua genética gráfica e de significação). Neste uso propriamente linguístico, os termos viajam continuamente entre campos semânticos, produzindo um alargamento do seu significado que, se por um lado, parece individuar, especificar e enriquecer, por outro lado, vai camuflar a sua lógica de origem.

«La signification du lexème n'est donc rien que le système d'oppositions paradigmaticques et syntagmaticques dans lequel il est situé par le code de la langage. Sa profondeur est un effet qui résulte de ce que le sujet parlant ne peut évidemment tout dire en même temps, donner dans son énoncé tous les voisins substituables et combinables qui entourent le mot en question, mais de ce qu'au contraire il doit transpercer le tableau des rapports syntagmaticques et paradigmaticques, selon un seul vecteur qui est celui du discours qu'il profère, et ainsi n'actualisant jamais qu'une petite partie de champ sémantique où est situé le mot, il doit *laisser dans l'ombre* le reste, créant ainsi opacité et profondeur. Celle-ci est une profondeur vide, le 'plein' de la signification se trouve dans l'horizontalité des écarts réglés de la langue, et si le locuteur ne peut avoir le signifiant sans avoir le signifié, il sait que le terme, totalité indissociable, n'est rien qu'extrémité d'une multiplicité de segments qui le tiennent à distance invariable des termes placés aux autres extrémités»³⁸².

A significação do dicionário é um conjunto virtual de normas que regem o seu uso pelo locutor. Mas é o uso que determina a norma. Estas, por sua vez, aproximam-se da luz que é a actualidade pura do termo proferido quando as palavras são actualizadas para proporcionar substância ao enunciado. Contudo, nestas pinturas são os termos (e não os enunciados) que são actualizados (virtualmente) na sua apresentação pictórica.

³⁸² «A significação do lexema não é mais do que um sistema de oposições paradigmáticas e sintagmáticas que delimitam o código da língua. A sua profundidade é um efeito que resulta do facto do sujeito não poder dizer tudo ao mesmo tempo, nem dar ao seu enunciado todos os termos substituíveis e combinados que rodeiam a palavra em questão mas, pelo contrário, do facto de ele ter de perfurar o quadro das relações sintagmáticas e paradigmáticas, segundo um vector único que é o do discurso que profere, e assim, ao não actualizar nunca senão uma pequena parte do campo semântico onde se situa a palavra, deixa *na sombra* o resto criando, deste modo, opacidade e profundidade. Esta é uma profundidade vazia; a plena significação encontra-se na horizontalidade das separações reguladas da língua e, se o locutor não pode aceder ao significante sem possuir o significado, sabe que o termo, totalidade indissolúvel, não é mais do que a extremidade de uma multiplicidade de segmentos que o mantêm à distância invariável dos termos situados nas outras extremidades» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, pp. 99-100.

Do mesmo modo que

«Nous pouvons remplacer une expression par une autre sans trahir la vérité lorsque l'une et l'autre ont en vue le même référent»³⁸³.

também é possível reequacionar as seis pinturas constituintes deste políptico, numa combinação feita de alternâncias posicionais.

A relação entre as seis pinturas propõe um mesmo campo poético, imagético e composicional onde os três dragões (ou três variantes da morfologia do dragão) se associam a três legendas. Aparentemente, cada conjunto dragão/legenda mostra e diz o mesmo (ou quase o mesmo), como num tema com variações (duas) impossíveis de distinguir.

Nos três conjuntos dragão/legenda, a inscrição funciona como segundo título – explicativo, pedagógico, enciclopédico – que se pinta estruturalmente de modo idêntico, homogeneizando plasticamente os significantes, mas variando os significados. Duas significações justapõem-se numa aparente gaguez visual pois cada enunciado inscrito – que cita a entrada no dicionário – ecoa na figura do dragão, numa correspondência reforçada pela pintora, através dos jogos cromáticos. Esta ligação é fortalecida porque qualquer das três legendas tem um efeito de ressonância figural e textual em qualquer dos três conjuntos. O eco, como resultado de fazer ressoar o significado da inscrição pictórica (silente por definição) na figuração do animal imaginário, faz-se numa transposição do audível para o visível, da representação auditiva para a imagética (e vice-versa), num jogo sinestésico entre o entendimento do sopro e a percepção do visual.

A instalação formula uma teoria de conjunto onde a capacidade de ressonância entre figural e textual ou entre imagem e linguagem remete, à partida, para o regime da ilustração que, no observador, apela ao exercício das correspondências: aferir na figura o que é expresso na legenda, ou ao contrário, confirmar na legenda o que a figura mostra. Um logro porém, justamente pela deriva fundamental e visual entre a figuração (dos dragões imaginados) e o signo linguístico (das legendas). **Os três dragões** simulam três páginas de um dicionário ilustrado, um dicionário imaginado como pintura e originado no imaginário do pintor.

³⁸³ «Pode-se trocar uma expressão por outra sem trair a verdade, se uma e outra têm o mesmo valor referencial» (tradução livremente minha). *Idem*, pp. 110.

Cada pintura-legenda está em contacto (justaposição horizontal) na colocação com a pintura-dragão. Se há uma correspondência entre as três figuras draconianas e as respectivas legendas (que se completam e reenviam mutuamente) há, também, dois tipos de dependência, uma linguística (lexical) e outra, pictórica (cromática e figural). O círculo cromático é convocado pelas cores primárias, que intitulam e nomeiam individualmente os dragões, e pelas cores secundárias, que preenchem o fundo. Num jogo de complementaridade e pertença entre primário e secundário e entre figura e fundo (Figuras 8, 9 e 10), a cor é, também, o que identifica o título de cada díptico na medida em que caracteriza (pela coloração) e nomeia (dá nome) a cada dragão.

«Car nous sommes portés à désirer que le nom propre n'ait pas seulement une signification, mais aussi une désignation»³⁸⁴.

O nome da cor (na sua versão comum), usada para colorir cada dragão, corresponde ao seu nome próprio (dupla função nomeadora). É, também, o que informa e sistematiza o tratamento pictórico de **Os três Dragões** como um procedimento imaginativo do fantástico e do inverosímil: o dragão, tal como diz a legenda, é um animal que pertence ao imaginário e, por isso – porque não pertence ao domínio do natural –, pode ser colorido com cores inacreditáveis:

«Dragão – *subs.* masculino, do latim *draco, draconis*, animal imaginário, guardião vigilante feroz e rigoroso»³⁸⁵.

³⁸⁴ «Porque somos levados a desejar que o nome próprio não tenha somente uma significação mas também uma designação» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 108.

³⁸⁵ Conforme entrada do termo «dragão» no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, *op. cit.*.



Figura 8. Ema M, **O Dragão Azul** (díptico), 2011, óleo s/tela, 66x61cm + 35x61cm.



Figura 9. Ema M, **O Dragão Vermelho** (díptico), 2011, óleo s/tela, 66x61cm + 35x61cm.

Por outro lado, as duas outras legendas tentam explicar a origem do termo «dragão» e as suas conotações pela significação que dá o dicionário. A legenda onde se inscreve

«Draconiano *adj. s. m.* o que se refere a *Drácon*, legislador ateniense do século VII a.C. e seu severo e duro código de leis; o que é excessivamente drástico»³⁸⁶

³⁸⁶ Conforme entrada do termo «draconiano» no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, *op. cit.*.

associa-se ao **Dragão Amarelo** que está envolvido em filacteras que, por sua vez, exibem uma outra inscrição (em francês) : «*Monstrer, faire connaitre, faire voir*». Esta, inscrição é espelhada na definição da legenda seguinte (do **Dragão Vermelho**):

«Monstr – el. comp. antepositivo do lat. *monstrum*, i', prodígio que anuncia ou informa a vontade dos deuses; objecto ou ser de carácter sobrenatural; monstro; coisa espantosa, maravilha»³⁸⁷

onde, novamente a acompanhar a representação, um outro enunciado pintado sobre um bafo-de-fogo do **Dragão Vermelho**: «*The rushing sound is frightening like the echo of distant thunder*»³⁸⁸. Esta frase é cantada em coro pela Rainha e as Três Donzelas, na décima cena da ópera «A Flauta Mágica». Musicalmente constituída com as notas do acorde básico da tonalidade, começa por repetir uma mesma nota (a tónica) e termina com um harpejo descendente maior, dando a conhecer ao ouvinte os sons e os intervalos principais do tom que a sustenta pela apresentação (auditiva) dos seus constituintes estruturais. A inscrição é pintada sobre o bafo-de-fogo draconiano que remete, por sua vez, e num exercício de livre associação, para as línguas de fogo bíblicas no dia de Pentecostes (um exercício de livre associação que se refere à liberdade da concepção deste dragão). Estes símbolos em forma de chama indicam a inteligibilidade de todas as línguas anteriormente desconhecidas aos apóstolos³⁸⁹. Assim, a inscrição pictórica sobre a representação do bafo-de-fogo draconiano dá a ver a voz do dragão como um eco no som do trovão, no fogo do relâmpago; dá a ver a sua voz enquanto potência sonora,

³⁸⁷ Conforme entrada do termo «monstr-» no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, op. cit.. Segundo o dicionário, e tal como no idioma francês, o termo «mostrar» distingue-se em três definições possíveis: «fazer ver» – que se multiplica em apresentar, mostrar, exhibir, implementar, propagar, designar, indicar, oferecer, descobrir, emergir, libertar, desencobrir, comunicar, submeter –; «fazer conhecer» pela representação, descrição, relato, evocação, pintura, demonstração, provação, sinalização, sublinhado, escrita, explicação, dicção, ensinamento, instrução, revelação, enunciação, detecção, denunciação, denotação, teste, testemunho, visualização, estabelecer, ostentação, marcação, expressão, exteriorização, manifestação, estabelecimento; e «mostrar-se» como sinónimo de aparecer, tornar-se presente, parecer, revelar-se, ser.

³⁸⁸ «Este som repentino é assustador como o eco de um trovão distante» (tradução livremente minha). SCHIKANEDER, op. cit., p. 241.

³⁸⁹ «1 E cumprindo-se o dia de Pentecostes, estavam todos concordemente juntos. 2 E de repente se fez um ruído do céu, como de um vento veemente [e] impetuoso, e encheu toda a casa aonde assentados estavam. 3 E foram deles vistas línguas repartidas como de fogo, e sobre cada um deles se pôs. 4 E foram todos cheios de Espírito Santo, e começaram a falar em outras línguas, como o Espírito Santo lhes dava que falassem» Ac. II: 1-4 *Bíblia Ilustrada: Mateus – Acto dos Apóstolos*, op. cit., p. 202.

«(...)as if the breath of the voice had the power, the *virtus*, of being visible to the eye and readable to the gaze»³⁹⁰.



Figura 10. Ema M, *O Dragão Amarelo* (díptico), 2011, óleo s/tela, 66x61cm+ 35x61cm.

«*Montre*» é o termo francês para a acção de tornar visível, de fazer ver, de mostrar (do latim «*monstrare*», «*monstrum*»)³⁹¹. Por seu lado, no português, o termo «mostrar» tanto quer dizer «demonstrar» como «monstro» mas vai derivar a sua

³⁹⁰ «(...) Como se o sopro da voz tivesse o poder, a virtude de se tornar visível aos olhos, e legível ao olhar» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, op. cit., p. 345.

³⁹¹ Em francês «montre» denomina a relógio, porque este é o instrumento que mostra o tempo, que tem a capacidade de fazer ver o tempo.

significação, carregando-a negativamente: a origem etimológica da palavra «dragão», bem como outras palavras a ela associadas, como «monstro» e «draco» – que se apresentam como listagem regulada pelo dicionário –, fundam uma afinidade (etimológica) que se situa no campo da jurisdição (e no poder para legislar). Esta afinidade implicada no gene ou étimo do termo participa na criação de outros termos e de outros campos semânticos (terminologia) e está convocada na regulamentação e legislação de normas de vigilância, através de uma ordem imposta legalmente. Na antiguidade clássica a figura do legislador ateniense contém a figura do dragão, toma-lhe a identidade: «*derkômai*» significa «o guardião» e deriva de «*drakôn*», que quer dizer «olhar» no sentido de «vigiar»³⁹². A figura dracónica está implícita naquele que informa e faz valer uma lei (seja a divina, seja a humana). Na Grécia antiga, o legislador ateniense e as suas leis são chamados de «draconianos» e, por esta razão, os primeiros cristãos, insubmissos às regras e leis atenienses no que respeita às tradições politeístas, por atenção à sua própria religião, vão carregar negativamente a figura do dragão. O culto cristão é decretado acto crime através da figura do legislador, do draconiano (e, por arrasto, do dragão). Consequentemente, o «*drêkomai*» e o seu sistema de vigilância legal («*drakôn*») passa a representar, simbolicamente, a perseguição e o castigo. No imaginário cristão, a figura do dragão, na sua monstruosidade mitológica, é monstro duplamente: primeiro, porque se constitui com partes de outros animais (é uma aberração da natureza) e está ao serviço do politeísmo³⁹³, depois como símbolo de terror, sinónimo da perseguição selvagem e do castigo rigoroso (significado que ainda se veicula).

A elasticidade do significado dos termos pode ser pensada segundo os conceitos de lateralidade e literalidade ou como significação e erro porque afere as possibilidades interpretativas a que um termo/texto/discurso se presta até ao limite da incorrecção. A mediar este movimento estão as actualizações dos termos pelo comentário que se inicia num texto primeiro que mantém o sentido do que comenta – literalmente – ou se desvia. Este deslocamento é a abertura das interpretações laterais: do sentido e significado que o texto expressa, propriamente, ao comentário e ao comentário do comentário (num

³⁹² Os verbos olhar e ver derivam no seu modo (em particularidades) estabelecido em vários verbos, nomeadamente mostrar, vigiar, espiar, espreitar, contemplar, mirar, admirar, observar, examinar, entre outros.

³⁹³ Remete-se para o capítulo XII: **O Segredo** que propõe um duplo pré-texto mítico e bíblico, politeísta e monoteísta, que justamente contrapõe as afinidades e as diferenças das duas histórias.

exercício interminável), abre-se a dupla possibilidade de manter ou não o sentido do texto de origem. De comentário em comentário – como num jogo – culmina-se, ou não, no significado oposto (lateral), ou na estabilidade do que literalmente está patente no texto de origem (literal). A lateralidade da interpretação assume-se como um deslocamento da ordem do desvio de sentido, uma rotação – até ao limite dos 180° – em direcção do significado. Esta direcção desenvolve-se num eixo que tem a sua matriz no texto primeiro e a amplitude da sua rotação máxima (entre esse texto e interpretação como comentário) encontra uma total concordância de significados ou uma oposição absoluta. «Dragão» é um termo que, nas suas várias acepções e contextos, percorreu os dois movimentos, justamente mantém a sua literalidade na descrição formal estável de uma figura composta por outros animais, mas a sua função mitológica, de guardião, obediente à vontade dos deuses e vigilante da ordem, não podia estar mais longe da sua função, nomeadamente nas histórias bíblicas (onde é demónio selvagem ou víbora)³⁹⁴.

Os três dragões propõe-se como exercício de interpretação e como comentários pictóricos aos sentidos literal e lateral desenvolvidos a partir dos termos «dragão», «draconiano» e «Monstr-», que recorrem à citação, quer de textos, quer de figuras. Conceptual e formalmente, este regime é patente na transposição das entradas do dicionário para as legendas (onde mantém o estatuto de texto legível) e na representação propriamente figurativa dos três dragões, que actualizam figuras iluminadas em manuscritos medievos, e ainda nas geometrias da composição pictórica (afins entre si) e da instalação (pela repetição estrutural e estruturante que dela deriva).

A partir de iluminuras sobre Santa Margarida (Figuras 11, 12 e 13) onde as representações do dragão divergem mas estão sempre presentes numa função distintiva e caracterizante da própria figura da Santa (como seu atributo), é feita a selecção desta figura mitológica que se transpõe para a pintura isoladamente (cortada do contexto de referência) onde sofre uma rotação (segundo um eixo vertical).

³⁹⁴ Conforme DIDI-HUBERMAN, Georges, *Saint Georges et le Dragon*, Paris, Adam Biro, 1994.

Sobre esta divergência do sentido e significado da figura do dragão, remete-se para o capítulo XII: **O Segredo**.



Figura 11. **Santa Margarida e o dragão**. *The Burnet Psalm*, manuscrito iluminado em pergaminho, do século XV com 322 fólhos. Esta iluminura encontra-se no fólho 26 verso, no capítulo dedicado às comemorações dos santos. Adquirido por Guilbert Burnet (1643-1715), bispo de Salisbury (Aberdeen University Library MS 25). A figura deste dragão serve de modelo ao **Dragão Azul** depois de invertida segundo um eixo vertical.

A coloração, a modelação e a transfiguração do desenho colorido da iluminura permite a sua conversão em pintura. Neste exercício, do desenho para a pintura, da página para a tela, da ilustração narrativa para a autonomia pictórica, há um investimento pictórico expressivo que actualiza as características determinadas como próprias da representação do final da Idade Média, nas iluminuras da Pré-Renascença.



Figura 11. **Santa Margarida e o dragão**, 1430, pergaminho, 19.2x14cm. *Livre de Heures* para uso de Sarum. Manuscrito iluminado em pergaminho, escrito em latim, francês e inglês medieval. Rouen, 260 fólhos. Esta iluminura integra o capítulo entre os fólhos 40-46. A figura deste dragão serve de modelo ao **Dragão Vermelho** depois de invertida segundo um eixo vertical.



Figura 12. Iluminura **Santa Margarida com Santa Catarina**, (Flandres c. 1420-1440). A figura deste dragão serve de modelo ao **Dragão Amarelo** depois de invertida segundo um eixo vertical.

As três figuras que representam os três dragões são descontextualizadas das três iluminuras originais e da história iluminada e ilustrada, deixam de pertencer à lenda de Santa Margarida e, no novo contexto pictórico e imagético, são coloridas com as cores primárias (azul ciano, amarelo limão e o magenta), num gesto que acentua a sua artificialidade de animais imaginários, e releva da sua condição de figura fabulosa e mítica.

Cada dragão é representado sobre um fundo monocromático, recortado sobre esse fundo de modo idêntico ao da inscrição, ou seja, destacado e contrastado. Nas pinturas-legenda todas as inscrições são pintadas a ocre sobre o fundo; nas pinturas-dragão o fundo é colorido na cor complementar da figura. Magenta, roxo e verde transitam para o fundo da legenda como cambiante de cada uma destas cores, respectivamente escurecida ou em sombra (do claro para escuro num arrefecimento ou aquecimento). O esquema de cores de **Os três dragões** é elementar: as primárias (azul, amarelo e magenta) que coloram as figuras, originam as secundárias, laranja (amarelo+magenta), roxo (azul+magenta) e verde (azul+amarelo) que cobrem os fundos³⁹⁵. A partir da combinação entre primárias e secundárias geram-se todas as

³⁹⁵ A lógica da composição das cores nos pigmentos é inversa à lógica de composição das cores na atmosfera.

outras cores (infinitamente), mas sem as primeiras é impossível desenvolver quaisquer outras. A demonstração dos princípios constituintes da cor (nos pigmentos – que são *medium* da pintura) torna patente a sua lógica gerativa, similar à lógica do étimo na linguagem. Deste modo, **Os três dragões** propõe um paralelo entre os fundamentos, os *media* da pintura e os da escrita alfabética: se as cores primárias são a matéria constituinte de todas as outras cores, também o étimo é a raiz que origina as famílias de palavras. Em **Os três dragões**, as três cores elementares, as três secundárias e as três legendas espelham-se conceptualmente enquanto procedimentos afins de representação da imagem *en abîme* na linguagem (e vice-versa) – num trabalho reforçado auditivamente com a alusão musical introduzida no **Dragão Vermelho**. Conceptualizam-se paralelismos entre termos (da língua), cores (da imagem) e sons (da música) que permitem pensar um sistema de equivalências de ordem sinestésica sistematizando a percepção sensorial e cognitiva.

A figuração do dragão alia-se à genética do seu nome (e das suas significativas conotações) a partir de uma tripla citação figural para, num exercício de anamnese, retomar sentidos de origem e formular uma grelha de enlaçamentos constitutivos (famílias de palavras) que fazem cair – são armadilhas – o sentido de algumas significações posteriores e paradoxais.

«L'invention de la géométrie permettait en effet d'établir l'équivalence, du point de vue des mécanismes de la pensée elle-même, du regard et du langage. Équivalence qui ne manquait pas d'être scandaleuse. Platon en témoigne, s'inquiétant de découvrir que *déikonumi*, 'montrer', pouvait signifier aussi 'démontrer', en l'absence de tout recours au raisonnement dialectique, à la médiation primordiale pour lui de la parole»³⁹⁶.

O exercício de «mostrar» e «fazer ver» é recuperado como parte da função antiquíssima do dragão tal como é proposta pela mitologia clássica (numa suposta oposição ao seu actual significado no desenvolvimento da mesma civilização) – função presencial e anunciadora da vontade dos deuses, função de mediação entre o poder (legal e legítimo) e os homens.

³⁹⁶ «Com efeito, a invenção da geometria permite estabelecer equivalências do ponto de vista dos próprios mecanismos de pensamento, entre o olhar e a linguagem. Equivalência que não deixa de ser escandalosa. Platão atesta-o, ao inquietar-se por descobrir que o mostrar do *derkonai* pode também significar demonstrar na ausência de todo o recurso de pensamento dialéctico, à mediação, para ele primordial, do discurso vivo» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 227.

A inscrição, introduzida através da representação de uma filactera (fita que suporta o texto) nas figuras do **Dragão Amarelo** e do **Dragão Azul**, é indicativa desta função mediadora: na primeira fita (amarela), pela própria significação implicada entre «mostrar» e «monstro»; na segunda fita (azul), pelo enunciado grego que associa o trabalho jurídico à função primordial do dragão: a vigilância. Na mitologia clássica, o dragão é o vigilante supremo. Vigilante dos vigilantes, é ele que vigia os que vigiam para garantir que a vontade dos deuses se cumpra³⁹⁷. O Dragão das Cem Cabeças é convocado pelos Deuses para vigiar as Hespérides que guardam os pomos de ouro do Jardim dos Deuses. A sua função é guardar as guardiãs para que elas não comam os pomos cuja propriedade – garantir vida eterna – é atributo exclusivo dos deuses (atributo que não querem partilhar). Neste mito de origem, a figura do dragão está intimamente associada à luz, já que as três Hespérides – *Égle*, a Radiante, *Erythia*, a Esplendorosa (do grego «*eryth*», que significa «vermelho») e *Hespéra*, a Crepuscular – são as Ninfas do Entardecer e seu jardim (que pertence aos Deuses mas é também denominado «das Hespérides») localiza-se a Ocidente. Justamente, «Hespéride» significa «Ocidente» e a sua tradução para o latim criou o termo «véspera», expressão que denomina a hora que antecede a noite e, simultaneamente, a oração de graças que é dita neste tempo. O ocidente é conjuntamente o nome de um lugar e de um tempo. O ocidente é o lugar do ocaso, o momento da transição do dia para a noite (e separa a claridade do escuro) que vem justificar a associação à luz e aos deuses que Cassirer atribui ao termo «mostrar»³⁹⁸.

³⁹⁷ A definição desta figura segue a curta descrição dada por *Lello Universal. Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro*, tomo I, Porto, Lello & Irmão editores, 1975, p. 1214 (terceira entrada do termo «Hespérides»).

³⁹⁸ Para sublinhar a associação da luz ao contexto mítico do dragão, numa das várias versões, as Hespérides acompanham Heméra (o Dia) na composição do séquito de Hélios (o Sol), de Eos (a Aurora) e de Selene (a Lua) onde iluminavam o palco e dirigiam a dança das Horas. Por seu lado, o próprio dragão, depois de ser morto por Hércules (no seu décimo-primeiro trabalho) é chorado por Hera e enviado para o céu onde se constitui como Constelação: «The Goddess Hera wept bitterly at the death of Ladon [the dragon] and set his image among the stars as the constellation of the serpent Draco» (...) «Another Greek myth tells a different story – of the time that Zeus and his followers battled with the gods of an earlier mythological order high on Mount Olympus. In the struggle that ensued the new gods drove out the old ones and Draco, who as Lord of the Chaos was counted among the elder gods, was cast into the sky by the Goddess Athene. She sent his body spinning into a knotted circle where he remains to this day, inextricably tangled with the north pole, and daily turning with it on the slowly drifting axis of the northern sky. In fact, the star Thuban (Draconis), third from the tip of Draco's tail, was the pole star, center of the Heavens, in 2700BC, the age of Stonehenge and Ancient Egypt». HARGREAVES, Joyce, *A Little History of Dragons*, Somerset, Wooden Books Ltd, 2006, p. 20.

O nascimento das ciências (geometria, matemática) acontece a partir da contemplação do céu. A explicação mitológica demonstra, neste caso particular, como é que a partir de uma tentativa de ordenar o mapa de estrelas, se atribuem nomes a determinadas constelações e de como as afinidades formais, as

«Le langage relie les expressions signifiant ‘parler’ (*sprechen*) et dire (*sagen*) avec celles qui signifient ‘montrer’ (*zeigen*) et ‘designer’ (*weisen*). Dans les langues indo-européennes, les verbes signifiant ‘dire’ dérivent en majeure partie de ceux qui signifient ‘montrer’ : *dicere* à la même racine que celle qui est contenue dans le grec *deiknumi* [...] tout comme le grec *phêmi-phaskô* remonte à une racine *phâ* (sanskrit *bhâ*) qui désigne à l’origine la lumière, le reflet ainsi que faire-apparaître (cf. *phaethô*, *phôs*, *phainô*, latin *fari*, *fateri*)»³⁹⁹.

A formulação sintética de cada uma das pinturas na representação do dragão faz, ainda, alusão à organização compositiva própria da heráldica como estrutura simbólica e plástica para dar a ver o domínio (territorial) e a genética familiar na sua dependência com a propriedade. O dragão simboliza a aliança entre a inteligência e a força, normalmente associada à estratégia bélica. Do ponto de vista conceptual, formal e plástico, os símbolos heráldicos dependem da eficácia da simplificação dos seus elementos visuais constitutivos, para que possam funcionar à distância, como bandeira, e serem vistos e identificados de longe, no campo de batalha; para que possam ser transpostos para a escultura, esculpidos na pedra e integrar o edifício na propriedade familiar; para que possam ser trabalhados como peça de ourivesaria, nos sinetes pessoais, ou impressos sob a forma de emblema no cabeçalho da página de papel. A variação das aplicações visuais exigida destes símbolos delimita a sua figuração plástica, no sentido da sua simplificação, quer a nível do desenho, quer a nível do colorido ou ausência deste. Esta simplificação visa a sua integral percepção, de modo a permitir a sua identificação eficaz a diferentes escalas, o que implica uma grande amplitude de variáveis na escala da sua representação, do minúsculo ao enorme.

É com esta intenção que as cores de **Os três dragões** são escolhidas na força do seu contraste máximo (as complementares) e os pormenores das figuras resumidos ao essencial.

similitudes são estrutura para a atribuição do nome e vêm contribuir definitivamente na organização do mundo.

³⁹⁹ «A linguagem conecta as expressões ‘falar’ (*spechen*) e ‘dizer’ (*sagen*) com as que significam ‘mostrar’ (*zeigen*) e ‘designar’ (*weisen*). Nas línguas indo-europeias, os verbos que significam ‘dizer’ derivam, na sua maior parte, dos que significam ‘mostrar’. ‘*dicere*’ tem a mesma raiz que a que está contida no termo grego ‘*deiknumi*’ (...), tal como o grego ‘*phêmi-phaskô*’ remonta ao radical ‘*phâ*’ (‘*bhâ*’ no sânscrito) que designa, na origem, a luz, o reflexo assim como o fazer aparecer (tal como ‘*phathô*’, ‘*phôs*’, ‘*phainô*’, no latim, ‘*fari*’ e ‘*fateri*’ [no português, farol e confessar, conhecer, mostrar, indicar]» (tradução livremente minha). CASSIRER, E., *Philosophie des formes symboliques*, tomo I, Paris, Éd. Minuit, 1972, p. 132.

CAPÍTULO XIV

HORTUS DELICIARUM



Figura 1. Ema M, Esquema de instalação do tríptico *Hortus Deliciarum*.

«Três grandes temas favorecem esta evocação de uma terra ditosa [que são os pomares do Éden]: os da idade de ouro, dos Campos Elísios e das Ilhas Afortunadas – sendo estes três temas ora confundidos, ora separados»⁴⁰⁰.

Hortus Deliciarum é constituído por três pinturas a óleo (Figura 1), cada uma com 66x61cm. A sua instalação requer uma sequência linear, com um afastamento tal que simultaneamente individue e agregue as partes, que as implique (umas nas outras), numa lógica de contaminação, de modo a que o observador as veja como unidade (Figura 2).

O título *Hortus Deliciarum* é comum às três pinturas: estratégia paratextual que as reúne numa lógica conivente com a interdependência visual. No título, o que separa pintura é a numeração romana (*I*, *II* e *III*) que delimita, individua, classifica e ordena a sequencialidade do trio, o seu posicionamento relativo na instalação, ou seja, tem uma função performativa. Sem esta numeração, o título *Hortus Deliciarum* seria descritivo e ilustrativo nas pinturas *I* e *II* que o confirmam na inscrição pintada (Figuras 3 e 5), e

⁴⁰⁰ DELUMEAU, Jean, *op. cit.*, p. 13.

A «idade do ouro» é um tema referenciado na literatura grega de Hesíodo (HESÍODO, *op. cit.*, p. 90, v. 111-121 e v. 170-175) e de Platão (PLATÃO, *Le Politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1935, p. 25 e no tomo IX desta coleção, *Les Lois*, 1951, pp. 61-62), e na literatura latina de Virgílio (VIRGÍLIO, «Écloga», in *Quatrième Bucolique*, Paris, Les Belles Lettres, 1942, trad. E. Saint-Denis, v. 5-10 e v. 18-46) e Ovídio (OVÍDIO, *Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1924, pp. 10-11, v. 90-112).

Os «Campos Elísios» são tematizados por Homero (HOMERO, *L'Odisseé*, Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. 107, v. 536-568 e p. 187, v. 110-133) ou por Virgílio (VIRGÍLIO, *L'Enéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, 3º vol., t. 2, pp. 67-68, livro IV, v. 637-675).

As «Ilhas Afortunadas» são tema de Píndaro (PÍNDARO, *Deuxième Olympique*, Paris, Les Belles Lettres, 1922, pp. 46-47, v. 78-84) e de Horácio (HORÁCIO, *Odes et Épodes*, Paris, Les Belles Lettres, 1927, pl. 266, Épode VI, v. 43-62).

indicativo na **III** (Figura 6) onde identifica o lugar de referência do mapa. As três representam, respectivamente, um jardim (Figura 3), um enunciado textual descritivo desse jardim (Figura 5) e um mapa imaginário que propõe a localização desse jardim num mundo (Figura 6)⁴⁰¹.



Figura 2. Ema M, Vista da instalação do tríptico *Hortus Deliciarum* na exposição **Fabuleira**.

O tríptico faz da temática – identificada como Jardim do Paraíso – um pretexto para pintar e, neste sentido, repete-se conceptualmente (três vezes) numa equivalência de significâncias. Em *Hortus Deliciarum III* renova-se a representação de *Hortus Deliciarum I* alterando a escala de representação (redução) e o seu estatuto: em *I* é récita, em *III* é fragmento citado, pormenor ou detalhe miniaturizado numa lógica de *mise en abyme*. A inscrição «*HORTUS DELICIARUM*» está patente nestas duas pinturas: numa paira sobre as copas das árvores e noutra dá início ao enunciado textual que toma a fita como suporte de inscrição.

⁴⁰¹ Este mapa é imaginário apesar de ter, como referência visual, um mapa da Islândia (Figura 7 deste capítulo). A carta deste lugar real está alterada pelo exercício da sua transposição (numa inversão horizontal) e no apagamento ou omissão dos elementos que o individualizam e identificam (monstros marinhos, frontispícios, nomeações de sítios dentro da ilha). O que está transposto na pintura, é o contorno gráfico, os desenhos dos rios e das montanhas que garantem uma semelhança e um reconhecimento da fórmula cartográfica e da sua plasticidade, mas as omissões desviam e dificultam a percepção deste mapa como sendo o da Islândia.

Como estratégia de coesão formal, a mesma gama de cores é utilizada nas três pinturas⁴⁰².

Hortus Deliciarum vem perpetuar o imaginário visual e literário do tema clássico do jardim do paraíso⁴⁰³ ao recuperar, num regime intertextual e intersemiótico, uma iluminura medieval (Figura 4), um enunciado literário e religioso (tomado a partir da pesquisa de Jean Delumeau⁴⁰⁴) e um mapa (Figura 7). O trabalho da intertextualidade pictórica actualiza a iluminura e o mapa de referência e, simultaneamente, põe em sistema um exercício de anamnese, pela convocação do passado no presente⁴⁰⁵. A partir do regime de citação transfere-se o fragmento textual para o figural, ora mantendo-o como inscrição, ora transfigurando-o em figuração pictórica. O fragmento em trânsito arrasta consigo os recursos representacionais do contexto de origem (da imagem ou do texto de referência), bem como os critérios que o inserem concretamente numa primeira grelha histórica, configurando e caracterizando a representação numa tipificação situada dentro das modalidades espaço/tempo estabelecidas numa análise (historiográfica e cronológica) *a posteriori*. Este arrastamento constitui um conjunto de referências meta- e para-pictóricas. A imagética de referência deste tríptico exemplifica como a pintura é permeável a figurar não só o fragmento transposto mas, também, os modos desse fazer outro, reproduzindo (repetindo) fórmulas de composição, fórmulas técnicas e expressivas que traduzem os conhecimentos científicos de uma época determinada, simultaneamente caracterizada por essa prática específica. Quando as referências

⁴⁰² As cores utilizadas neste tríptico são o verde azeitona escuro, o verde sombra, o azul ultramarino, o branco titânio, o branco zinco e o vermelho cádmio. Segundo as normas de rotulagem, que seguem os padrões ASTM, foram consultadas referências em *Blockx-Catálogo des couleurs extra fines à huile* (Bélgica, 1865) e *Old Holland Classic Oil colours: colour-chart* (Holanda, 1664) para a identificação técnica destas cores que correspondem aos seguintes pigmentos:

(Nome comum: n° do pigmento – descrição química do pigmento)

Verde azeitona escuro (*olive green dark*): PY 129 – *methin copper complex* + PB 60 – *anthraquinone* + PG 7 – *phthalocyanine* + PBR 7 – *calcined natural sienna or umber*

Verde sombra (*green umber*): PG 23 – *natural earth* + PG 7 – *phthalocyanine*, + PB 15 – *phthalocyanine* + PBR 7 – *natural umber*.

Azul ultramarino (*ultramarine blue*): PB 29 – *synthetic ultramarine*.

Branco titânio (*titan white*): PW 6 – *titanium dioxide rutile*

Vermelho cádmio (*cadmio red*): PR 108 – *cadmium sulpho-selenide*

⁴⁰³ DELUMEAU, Jean, *op. cit.*, p.178.

⁴⁰⁴ *Idem*.

⁴⁰⁵ O mesmo procedimento intertextual é patente no tríptico **Os três dragões** (por referência às iluminuras medievais) e nos polípticos *Calme des nuits* e *Les Fleurs e les arbres* (que citam fragmentos de pinturas barrocas), capítulos XIII e VIII, respectivamente.

imagéticas provêm, por exemplo, de iluminuras medievais, como acontece em *Hortus Deliciarum I* (Figuras 4 e 7), há uma intenção assumida pelo pintor e uma tensão na citação que é patente na representação: a saber, a recriação do ambiente pré-Renascentista que se expressa na figuração (por via da técnica), na re-produção da récita (e da sua temática) bem como nos critérios e princípios representacionais da época a que pertence o fragmento citado. Por exemplo, a invenção da perspectiva geométrica, como meio de representação pictórico, coloca a ciência como cisão: separa dois momentos da história da pintura (antes e pós-Renascimento). No pós-Renascimento, este novo paradigma da pintura é instaurado considerando o olhar do observador que se perspectiva na pintura, ou seja, a composição da pintura engendra-se para essa observação localizada. Mas o sistema da perspectiva geométrica recorre-se de outro: o ecrã constituído pelo vidro planificador, mecanismo transparente e vertical onde é possível assinalar e condensar o que está por detrás e fixá-lo (esse por detrás) num suporte plano, a partir de uma grelha ortogonal referencial. Assim, a geometrização como operação conceptual alia o pensamento espacial à sua codificação – conjunto de regras que permitem a representação bidimensional – e, neste sentido, é mais do que uma operação simbólica, como acontece no período antecedente, ou seja, é mais do que uma captação do figural contido num qualquer enunciado (que um qualquer texto) de onde esse figural não é passível de ser modificado porque tem uma inteligibilidade própria e imediata, como acontece nos ícones medievos. A perspectiva geométrica permite planificar a tridimensão do mundo, pela sua racionalização espacial e geométrica, ou seja, alia um primeiro sentido da observação, mimética ao entendimento científico: é esta a sua função e utilidade na composição pictórica.

O desenho perspectivado opera pela combinação regulada e regrada dos elementos geométricos em figuras independentes que falam, que querem dizer, que significam. Esta geometria é a escritura da cena pois faz o seu traçado no suporte pictórico: escritura-a, dimensiona, estabelece os planos de proximidade e afastamento, as dimensões relativas de cada objecto e das figuras a representar, ou seja, integra o raciocínio na composição da pintura. Geometria e assunto (ou temática) estão intimamente ligados: relacionam-se pelo cânone, enformando os «arquétipos». Do grego «*arkhetupon*», o termo significa «tipo arcaico, primitivo ou ideal», «original que serve de modelo», «princípio»; divide-se em «*arche*», que quer dizer «regra» ou «lei geral» (e está próximo de «*arkaicos*» que significa «antigo») e em «*typo*», que significa

a «enformação do modelo» (do ideal)⁴⁰⁶. Em *Hortus Deliciarum*, o arquétipo temático é o Jardim do Paraíso que o título implica.

«(...) faire des grands contenus, directement, les thèmes de l'œuvre d'art signifie aujourd'hui concevoir leur trace»⁴⁰⁷.

«Jardim» é um termo que significou, numa primeira instância, apenas «horta» e, posteriormente, veio a designar qualquer coisa como o fim ou a fronteira que distingue duas propriedades, o limite entre dois países. Na sua génese etimológica, o «Jardim do Paraíso» tem a expressão «*hortus deliciarum*» que resulta de uma articulação elaborada de termos, idiomas e significados:

Idioma	Termo	Significado
Persa	<i>Apiridaeza</i>	Fechado/murado
Francês	<i>Paradisique</i>	Fechado (com plissada)
Hebraico	<i>Gan</i>	Jardim
Hebraico	<i>Pardès</i>	Fechado
Hebraico	<i>Éden</i>	Feliz ou delícia
Grego	<i>Paradeisos</i>	Resto de jardim
Latim	<i>Paradisíaca</i>	Arena, parte de floresta ou colina onde se caça
Latim	<i>Hortus</i>	Jardim
Latim	<i>Hortus deliciarum</i>	Jardim das delícias

Figura 3. Tabela de traduções e equivalências semânticas para o termo *Hortus Deliciarum*⁴⁰⁸.

O Jardim do Paraíso é uma cena do Livro do Génesis (2:8-15)⁴⁰⁹ onde é denominado «Éden» e caracterizado como um *Locus amoenus*, que significa «lugar

⁴⁰⁶ Na escrita impressa, o «*typos*» é a forma da representação do «*tupos*» (modelo) alfabético. Remete-se para o capítulo X: *Sic itur ad astra*, onde este assunto é desenvolvido.

⁴⁰⁷ «(...) fazer dos grandes conteúdos, directamente, os temas das obras de arte, significa hoje projectar a sua marca» (tradução livremente minha). ADORNO, Theodor, *Dans quasi une fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p. 262.

⁴⁰⁸ Conforme QUIGNARD, Pascal, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, col. Fólio, 2007, pp. 184-185.

⁴⁰⁹ «Capítulo II: 8 E o Senhor Deus plantara uma horta no Éden à banda do Oriente; e pôs ali o homem que formara. 9 E o Senhor Deus fez brotar da terra várias árvores desejáveis à vista, e boas para comida. E a árvore da vida no meio da horta. E a árvore da ciência do bem e do mal. 10 E saía um rio do Éden para regar a horta; e dali se repartia em quatro cabeças. 11 O nome do primeiro é Pisón: este rodeia toda a terra de Havila, onde há ouro. 12 E o ouro desta terra é bom; há ali bdélio, e a pedra Schoham. 13 E o nome do segundo rio é Guión: este rodeia toda a terra de Cuhe. 14 E o nome do terceiro é Hidequel, que vai para a banda oriente da Assíria. E o quarto rio é Eufrates. 15 E tomou o Senhor Deus o homem, e o

ameno» estendendo-se, posteriormente, ao conceito de «paisagem ideal», que se desdobra em três significações (e imaginários): a paisagem concebida (por Deus) como um jardim, a natureza em estado selvagem maravilhosamente dotada pelos deuses e o ambiente pastoril do amor⁴¹⁰ – numa articulação entre vivencial e imaginário, labora-se e distingue-se o conceito de natureza e o de paisagem⁴¹¹.

A jardinagem foi, provavelmente, uma das primeiras artes que sucede a construção, acompanhando a propriedade e o património privados⁴¹². Quando a terra deixa de proporcionar os luxos primitivos (que se esgotam ou escasseiam) é necessário cultivá-los (e determinar espaços para o seu cultivo⁴¹³). A acção deste cultivo é o que permite transformar a natureza selvagem (a natureza natural) numa natureza domesticada. A passagem de uma à outra será, gradualmente, mais sofisticada. Inicialmente, as plantações são dedicadas ao uso culinário (a horta, a vinha e o pomar), logo seguidas pelo cultivo de plantas medicinais (jardim de chás, poções, mezinhas e remédios), pela conveniência de ter «à mão», em caso de necessidade, determinadas espécies botânicas que, de outro modo, só são encontradas ao acaso pelo campo⁴¹⁴.

pôs na horta do Éden para a lavrar e a guardar». Génesis 2:8-15, *Bíblia Ilustrada: Génesis – Levítico*, op. cit., pp. 22-25.

⁴¹⁰ DELUMEAU, Jean, op. cit., p. 17. O autor propõe estas três delimitações num acordo com a tradição clássica greco-romana que será retomada ou recuperada no período pós-medieval em representações alegóricas onde se associa o amor puro ao nu e o amor profano à exuberância do traje; simultaneamente, fazem a deslocação do cenário do templo (natural ou arquitectónico) para o da praça (na urbe), e neste movimento, a palavra divina é substituída pela política e pela filosofia.

⁴¹¹ «Natureza e Paisagem.

Natureza. Tradução para o latim por Averróis (século XII) a partir de Aristóteles, da palavra grega *physis*, dividindo-a em dois conceitos (indivisíveis na língua grega): *natura naturans* – o nascer ou a natureza enquanto acção, verbo, força produtiva –, e *natura naturata* – o nascido ou o conjunto dos seres e das leis criadas por aquela mesma força.

Paisagem define-se como a natureza modificada pela cultura. É um termo da ordem representacional, e não da ordem do natural». PRIETO, Margarida P., *Inventário de Similitudes ou a Natureza tomada como Única Fonte Imagética*, Lisboa, ed. Societas Ophtamologica Lusitanica, 2008, s.p.

⁴¹² «Se as palavras *território*, *ambiente* e *lugar* são neutras (porque alheias à presença do observador), a palavra *Paisagem* contém em si um trânsito que relaciona o lugar com o homem». *Idem*.

⁴¹³ «*Pagus*: Culto da terra, cultivo do campo dentro de áreas limitadas. Demarcação rural (aldeia e terras) do Império Romano, sujeita a pagamento de impostos. Um agregado de *Pagus* constituía uma «Paisagem». *Pangos*: O que é coberto pela terra, o enterrado. Culto do enterro associado a cerimónias fúnebres e ao semear: *Pagus* e *Pangos* implicam, necessariamente, o vínculo ao acto de habitar». *Idem*.

⁴¹⁴ «*Landschaffen*, *land* (terra), *schaffen* (criar, trabalhar, produzir). Termo que associa as características tangíveis de uma região e a sua modelação pelo homem, resultando numa integração espacial destas duas dimensões – a natureza e a cultura», *Idem*.

descrições literárias de jardins, nem outros documentos que testemunhem a sua configuração⁴¹⁷.

O modelo do jardim de clima mediterrânico representado nas pinturas da antiga cidade de Herculano (cidade romana na região da Campania, província de Nápoles)⁴¹⁸ é concebido para proporcionar ambientes refrescantes com protecções contra o sol. A água é o elemento fundamental, ora de fruição estética, nas fontes e os seus jogos aquáticos, ora numa relação directa com o corpo, nos balneários e nas piscinas. São construídas cisternas e outros depósitos de recolha das águas da chuva que mantêm os terrenos húmidos e asseguram a sobrevivência das plantações. A sombra é provocada intencionalmente pela introdução de árvores frondosas de grande porte e, na ausência de grutas naturais, pelo artifício de numa construção, que as imitas. As avenidas destes jardins privilegiam a vista panorâmica com acesso (muitas vezes apenas visual) ao mar e, para aproveitamento da brisa, são abertas segundo a orientação mais frequente do vento. A arte topiária faz a decoração destas avenidas, exibindo os buxos esculpidos e introduzindo labirintos cujas paredes naturais são aparadas na vertical para melhor definir os seus caminhos⁴¹⁹. A hera selvagem e a vinha virgem cobrem obeliscos,

⁴¹⁷ «A Paisagem é a Natureza objectivada. Enquadrada perspecticamente por um olhar (determinador de um ponto de vista), vem mostrar a artificialização desse olhar. A Paisagem é a retirada decisiva do homem que, pondo de lado o seu protagonismo, vai privilegiar essa alteridade denominada Natureza. Porém, é pelo olhar humano que se dá a passagem de *território* para *Paisagem*. É pela arte que ‘uma porção de terra’ adquire qualidade de signo de cultura, convertendo o *natural* em *cultural*» PRIETO, Margarida, *Inventário de Similitudes...*, op. cit...

⁴¹⁸ Esta cidade, tal como Pompeia, foi soterrada pela erupção do vulcão Vesúvio, em 79 d. C. As suas pinturas murais dão-se a conhecer com as escavações iniciadas em 1738.

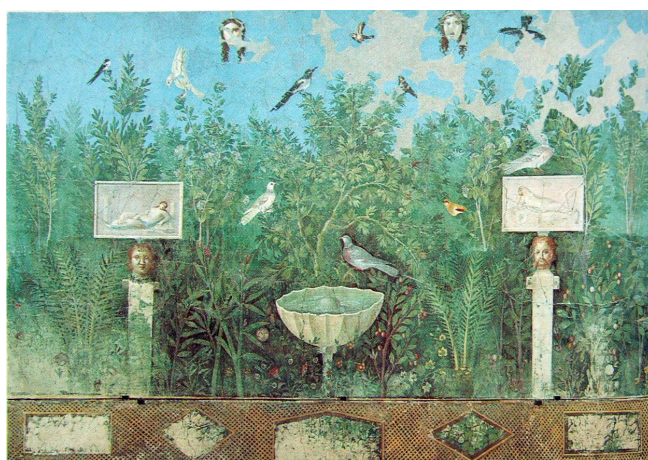


Figura B. **Cena de Jardim**, século I a.C., século I d.C., fresco de **A Casa da Pulseira de Ouro** ou **A casa do Casamento de Alexandre**, Pompeia, 200x357cm.

⁴¹⁹ Dentro do labirinto clássico, os percursos estão definidos de modo a desorientar. A sua construção caracteriza-se um caminho, que se bifurca uma e outra vez, até a um centro ou a uma saída. A cada

pirâmides e pórticos; abrem-se clareiras sob a forma de recintos rectangulares ornamentados com cânforas, fontes e cariátides, dispostas geometricamente com uma regularidade ritmada.

Numa re-introdução da natureza nos jardins, faz-se o aproveitamento da irregularidade do terreno para os bosques adjacentes, integrando a paisagem natural como plano de fundo das vistas perspectivadas⁴²⁰.

O arquétipo destes jardins terá sido o Paraíso, embora os limites deste se configurem pelos seus quatro rios que determinam a sua área como região ou continente. Depois do episódio da expulsão do Éden, resta ao homem cuidar do território exterior ao Paraíso e, num exercício mimético, introduzir-lhe melhorias no sentido de o aproximar ao lugar perdido⁴²¹.

Na falta dos grandes rios paradisíacos que hidratam a terra, constroem-se poços e tanques: os primeiros para aceder aos cursos de água subterrâneos, os segundos para recolher as águas pluviais. Mas, do jardim rectangular murado – *hortus conclusus* – ao *hortus deliciarum*, dá-se uma ampliação da fruição panorâmica e lúdica. No *hortus conclusus*, desde a sua origem às versões desenvolvidas e amplificadas, os conceitos de isolamento e a solidão associam-se no parcelamento insular do jardim. De um pedaço de terra (quadrangular) para uso familiar, delimitado apenas pelas diferenças de cultura (determinadas pelo uso), vem a necessidade de assegurar o domínio da propriedade com a introdução de uma separação que toma a forma de muro. O desenvolvimento das

bifurcação estabelece-se uma possibilidade de erro e errância no percurso, que aumenta a distância do centro ou da saída. Como desafio, o labirinto é o lugar que se percorre para cruzar um espaço de um lado ao outro. Uma vez dentro dele há que procurar este centro ou saída como objectivo. O fio de Ariadne é a solução para desvendar a lógica do labirinto, pois estabelece, por si mesmo, o ponto de referência contra o engano, o mapa possível num território desconhecido. Conforme CIRLOT, Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, São Paulo, Morais, 1984, p. 472.

⁴²⁰ «Pays: País, território de uma nação, pátria ou lugar onde se nasce ou se pertence (por identificação). Usage: uso, acção de servir, de se empregar em, costume, prática consagrada. Paisagem (do francês Paysage): imagem (apresentada ou representada) de um lugar no campo. Dimensão em superfície de uma região que se vê na totalidade». PRIETO, Margarida P., *Inventário de Similitudes...*, op. cit..

⁴²¹ A perda do Jardim do paraíso está assim descrita no livro do *Génese* 3:23 «O Senhor Deus o [ao homem] mandou fora da horta do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado». *Bíblia Ilustrada: Génese – Levítico*, op. cit., p. 28. Foucault distingue dois topos (lugares): as utopias (definindo-as como sítios fundamentalmente irreais, ou seja, sem lugar real) e as heterotopias (definindo-as como espaços que existem, formados na fundação da sociedade, como uma espécie de utopias realizadas). O Jardim do Paraíso é da ordem das heterotopias, justamente é um lugar que está fora de todos os lugares, apesar de se poder apontar a sua posição na realidade como se esta fosse um espelho desse modelo imaginário/literário. Conforme FOUCAULT, Michel, *Espaços outros [espaço, heterotopia, heterocronia, colocação]*, in *Revista Comunicação e Linguagens – Espaços*, n^{os} 34-35, org. José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 2005, pp. 243-254.

plantas liga-se à invenção de engenhos (nomeadamente, as estufas), que são construídos para ajudar ao amadurecimento das frutas, protegendo-as contra os climas hostis – a natureza é cooperante com as ideias – e os jardins são invadidos pelo racionalismo da engenharia, um recurso apropriado que visa a abundância (função prática) e uniformiza (função estética). Por sua vez, o exercício da poda torna cada árvore numa escultura e o jardim passa a projectar-se de acordo com uma geometria especular, cujos traços estruturais determinam, primeiro, caminhos úteis e, posteriormente, avenidas lúdicas. A aplicação da engenharia e da arquitectura ao *hortus conclusus* exclui o cenário natural no seu estado selvagem, mas quer ampliar da paisagem e, conseqüentemente, a perspectiva⁴²².

No perímetro dos edifícios medievos, o muro é substituído por um fosso (característico da arquitectura militar e, depois, palaciana)⁴²³. Este inesperado e invisível (à distância) impedimento dá uma nova configuração ao jardim, delimitando-o a partir de dentro. Para tornar esta vala uma surpresa (com funções simultaneamente estratégicas, militares e estéticas), o desenho do jardim vai ter configurações opostas às do *hortus conclusus*. Ou se camufla com o exterior e se adequa à irregularidade selvagem (e, neste movimento, liberta-se da regulamentação geometrizada) onde a dissimulação da linha de separação provocada pela vala funda é indicativa de uma necessidade de olhar para a paisagem em busca de um cenário pictórico onde as partes exteriores ao jardim (externas à propriedade) parecem estar incluídas no seu desenho geral; ou o conceito arquitectónico do jardim se expande para lá do fosso, num contínuo aparente em que toda a natureza se torna um jardim infinito, pela abolição visual do limite da propriedade. A paisagem é tomada como cenário sem finitude onde os *media* a trabalhar são a perspectiva e os jogos entre a luz e a sombra: os contrastes do relevo potenciam-se mutuamente (das elevações às concavidades da depressão) e os conceitos de paisagem e jardim fundem-se.

No jardim palaciano, a escala de construção das fontes (inicialmente de função utilitária) passa para a ordem do monumento: a grandiosidade disfarça a utilidade, ou

⁴²² «Ponto de vista. Objecto para o qual a visão se dirige. Lugar onde alguém se coloca especificamente para ver. *Panorama*. Vasta extensão de território contemplada de um lugar alto». PRIETO, Margarida P., *Inventário de Similitudes...*, op. cit..

⁴²³ Charles Bridgeman é o primeiro de uma série de arquitectos-jardineiros ingleses, nomeadamente William Kent (1685-1748) conhecido pelo *Brompton Park Nursery*, com título de Jardineiro dos jardins reais; e Lancelot Brown (1716-1783). Estes artistas desenvolveram uma visão da paisagem que é denominada Jardim Inglês.

seja, torna-as aparentemente inúteis. O princípio do uso é alterado para um princípio oposto, decorativo e escultural onde, a par das pedras nobres, a água é *medium* da escultura. A gradual opulência destes espaços exige cuidados permanentes. Construídos a partir de um desenho arquitectónico, estes jardins recebem árvores seleccionadas pela sua forma natural e, também, pela sua similitude dentro da espécie ou pela sua capacidade de modulação e enformação artificial, através da arte topiária. O conceito de variedade, que define o parcelamento no *hortus conclusus* arcaico, é substituído pelo conceito de regularidade, e a aparência é determinante na selecção das espécies vegetais, por isso, as mais comuns nestes jardins são o carvalho, a faia, o olmeiro, a tília, o castanheiro e a laranjeira. Também os maciços de flores são submetidos à regularidade. Dentro do mesmo conceito, as subtilezas do terreno (atenuadas pelo uso agrícola), ora se anulam, ora se acentuam para determinar degraus, desníveis ligados por escadarias e pátios que, delimitados por balaustradas, protegem de precipícios. Estes balcões artificiais configuram terraços murados, decorados com esculturas que pontuam ritmicamente o espaço pela sua colocação estratégica dentro de uma ordem geometrizada e regulada. No cruzamento das avenidas são construídas fontes e colocadas estátuas que mimam Adão e Eva ou outros temas alegóricos de contínua evocação ao Paraíso. São essenciais os labirintos de formato circular e quadrangular no centro de rotundas ou clareiras, respectivamente⁴²⁴.

Também os lagos pontuam o jardim como espelhos que reflectem o céu, sendo o mais importante o que configura num círculo. Mas qualquer coisa de simultaneamente grandiosa e natural está em falta nesta definição arquitectónica de jardim e são os parques que colmatam esta necessidade. Os parques são bosques contraídos ou jardins amplificados. No Renascimento são mais frequentes em Inglaterra do que no resto da Europa e a sua configuração é distinta nas duas regiões, tanto pela dimensão como pela disposição⁴²⁵.

Fontes, estátuas e desníveis ligados por escadarias são elementos necessários para romper a monotonia das grandes extensões de relva dos parques ingleses. A partir

⁴²⁴ «*Lichtung* A clareira é o lugar onde a luz e a sua ausência, o desocultamento e o ocultamento vibram numa permanente oscilação, suspensos. *Lichtung* significa, não um espaço visitado pela luz, mas aquilo que, pela sua natureza, dispensa a luz e onde o ocultamento (a ausência de luz) é igualmente possível». PRIETO, Margarida P., *Inventário de Similitudes...*, op. cit..

⁴²⁵ Os parques franceses são (simplesmente) áreas rectangulares rodeadas por um passeio de castanheiros e/ou tílias dispostos com regularidade rítmica. WALPOLE, Horace, *El arte de los Jardines Modernos*, trad. Francisco Torres Oliver, Madrid, ed. Siruela, 2005.

do edifício principal, ao qual estão afectos, desenham-se as ladeiras com declives pouco acentuados. Da fachada central do edifício alinham-se avenidas e, das mais largas que, também, são as mais usadas, pode-se avistar um jardim. O salão principal do interior edificado desenvolve-se exteriormente num terraço nivelado e rodeado por árvores de folha perene que garantem o mesmo cenário durante todo o ano. Tanto os caminhos de terra como os pavimentados têm acesso do terraço por escadas simetricamente posicionadas. É ainda obrigatória a presença de galerias cobertas, claustros que se abrem para o jardim, rotundas, grutas, fontes e labirintos⁴²⁶.

«Com figuras regulares é difícil cometer erros grandes na construção de jardins»⁴²⁷.

A regularidade é o conceito estrutural à arquitectura destes parques e, por isso, as figuras regulares imperam: sejam naturais, construídas e/ou manipuladas. Por seu lado, as irregulares são localizadas em pontos-chave do desenho do parque e consideradas como caprichos que oferecem a sua extravagância ao cenário paisagístico⁴²⁸.

Os parques ingleses são construídos essencialmente para o lazer e, por isso, introduzem apontamentos arquitectónicos como o templo grego pagão (com as suas

⁴²⁶ VAN ZUILEN, Gabrielle, *Tous les jardins du monde*, Paris, Gallimard. Col. Culture et Société, 1994 p. 54. «Este desenho de motivos entrelaçados (*Knot Gardens*) é típico dos jardins franceses e ingleses do século XVI: as orlas vegetais continuamente entrecruzadas simbolizam o infinito, como labirintos de verdura. Rebelais coloca um ‘bom labirinto’ dentro dos ‘belos jardins de prazeres’ da Abadia de Thélème. Na Inglaterra, posiciona-os no teatro do dilema e do sortilégio dos verdadeiros labirintos, onde os namorados se dedicam ao jogo da perseguição galante abrigados pelas faias altas» (tradução livremente minha).



Figura C. *The Garden of Forkingpaths*, desenho para labirinto.

⁴²⁷ William Temple citado em WALPOLE, Horace, *op.cit.*, p. 35.

⁴²⁸ «É a Paisagem que confere carácter estético ao território natural. A Paisagem é a desnaturalização da natureza pela arte, ou seja, a natureza entra na arte pela via da Paisagem». PRIETO, Margarida P., *Inventário de Similitudes...*, *op. cit.*.

esculturas às divindades divinas da antiguidade clássica e outras figuras mitológicas e alegóricas), o pagode chinês, a torre gótica, a fonte fictícia (que se recorre de uma canalização). Os parques franceses, propostos sob a tutela religiosa, dão preferência aos pontos de descanso; os seus edifícios têm três funções: académicas (escolas), laborais (oficinas) e hospitalares e, por isso, o parque propõem-se como alegoria às etapas da vida⁴²⁹.

No século XVIII, os jardins e parques britânicos assimilam as paisagens reais sem lhes retirarem os seus elementos naturais. Charles Bridgeman (1690-1738) é o arquitecto de jardins responsável pelas alterações que visam esta assimilação. Os seus bosques são constituídos por plantações de árvores de grande porte e circunscrevem-se dentro dos limites delineados pelas grandes alamedas pré-desenhadas que delimitam também os campos de cultivo ou outros, de aspecto selvagem, substituindo os muros na sua função e promovendo a mais importante alteração: a renúncia das delimitações muradas, um legado do *hortus conclusus*. A dispersão do arvoredo pelos vastos relvados permite pontuar um terreno uniforme e extenso e vai acentuar as distâncias visuais (na percepção das alterações de escala) na criação de um cenário natural em profundidade, perspectivando o olhar no infinito. Em contraste com a luz do campo aberto estão as árvores de folha caduca e/ou perene que ocultam, com as suas sombras densas, algumas partes deste campo. A sua presença introduz variedade visual. Pontualmente, edificam-

⁴²⁹ WALPOLE, Horace, *op. cit.*, p. 39. O autor arrisca, como hipótese limite na concepção alegórica dos parques franceses, a vila utópica que albergaria ainda a maternidade, um senado e um cemitério.



Figura D. **Projecto de um jardim pitoresco para um palácio situado a norte de Vilaine**, c. 1780, desenho aguarelado, Arquivo de Yvelines em Montigny-le-Bretonneux, Colecção Matis, o geógrafo real, (referência A 496).

se pequenos templos e mansões pensadas à maneira dos gregos. Canais, tanques circulares, cascatas produzidas com desníveis artificiais de onde saem riachos serpenteantes e fontes simuladas conjugam-se com os recursos naturais. Em vez do conceito de transformação impõe-se o de correcção (a favor de um determinado gosto, de uma determinada época) e, assim, as árvores desenvolvem-se em liberdade e sem os constrangimentos da poda reguladora, exibindo a sua forma onde os ramos crescem sem restrições. Os campos são limpos de arbustos para lhes conceder (e à sua sombra) um lugar destacado na planura do terreno. Também os bosques densos que integram estes parques são limpos de modo a ficarem transitáveis: em vez de uma penumbra cerrada abre-se um diálogo entre as luzes e as sombras e apontam-se caminhos possíveis. Com o intuito de variar o cenário introduzem-se, gradualmente, espécies exóticas provenientes de outros lugares do mundo: a variedade botânica amplia-se e a paisagem fica mais colorida pela mistura de diferentes verdes; é diversificada, formalmente, em silhuetas e arbustos floridos⁴³⁰.

O jardim pensado a partir do Renascimento tem o talento de esconder a sua arte pois segue a natureza e mima-a com tal rigor que faz supor o artificial como natural (o artificial é passível de ser tomado como natural e novamente copiado, numa *mise en abyme* infinita especular, onde o artifício e natural são indistinguíveis). Tal como na arquitectura palaciana, o arquétipo do jardim renascentista reclama esculturas e outros os atributos exteriores à jardinagem. Este tipo de jardim conecta-se, frequentemente, a um parque e assume, muitas vezes, características da granja agrícola, com florestas ou jardins silvestres posicionados no território de transição com uma zona montanhosa e agreste pontuada, sobretudo, por pinheiros e abetos, diluindo a fronteira entre a natureza ajardinada e a natureza selvagem. Gradualmente, os ornamentos arquitectónicos são multiplicados em variedade (nomeadamente, pórticos, pontes, ruínas góticas, pagode chinês) mas o seu encanto e estranheza são substituídos pela familiaridade que advém da contínua fruição do jardim. Neste sentido, as panorâmicas projectadas com tanto cuidado, com a função de provocar um deslumbre, tornam-se cenários habituais, mas «o aborrecimento do belo é amenizado com o gosto do singular»⁴³¹. Ao longo do tempo, os

⁴³⁰ «É através da Paisagem, enquanto género pictórico e disciplina académica, que a cultura ocidental continua a interrogar o seu modo de relacionar Cultura e Natureza, uma vez que a Paisagem é tida como modelo (metafórico e referencial) em torno do Natural na organização de uma superfície» PRIETO, Margarida P., *Inventário de Similitudes...*, *op. cit.*.

⁴³¹ WALPOLE, Horace, *op. cit.*, p. 3. (tradução livremente minha).

muros destes jardins são derrubados para deixar a descoberto as melhorias, permitindo um acesso visual a sucessivo de cenários criados pelos enquadramentos panorâmicos, enriquecidos pela variedade botânica e pela escultura que põe em equilíbrio o formalismo da geometria (visível nos alinhamentos e nas simetrias) e, também, o isolamento da propriedade. A idade do jardim traduz-se num benefício estético onde as árvores centenárias e os vetustos arvoredos colaboram na recriação de um paraíso elaborado pelo arquitecto-pintor⁴³².

Se o jardim do Éden é atemporal (sem tempo, ou antes, fora do tempo), os jardins construídos pelos homens exigem tempos (o tempo em todas as suas acepções e sentidos possíveis). Resultado de uma visão, a do arquitecto-jardineiro que os concebe, estes jardins dão-se ao olhar dentro da ordem dos possíveis visíveis; justamente, concretizam uma visão e têm múltiplas visibilidades: nos seus inúmeros pontos de vista, que resultam da acção de os percorrer não só com o olhar mas com o corpo, na concretude da experiência vivencial (e sensorial)⁴³³.

Estes jardins são tomados como referência para a representação pictórica que, assim, participa de num encadeamento de referenciais que se iniciam com o seu arquétipo⁴³⁴. constituído como aforismo. O termo «aforismo» deriva do grego «*aphorismos*» e significa «definição», conceito que visa a delimitação (separa e distingue) no sentido de provocar o advento do que é sem limites. O termo simultaneamente recusa e implica um movimento, uma deslocação, ou seja, para significa a privação de um trânsito, um momento congelado (parado) ou estático, o ponto fixo de um olhar. Justamente, a fixação de um ponto de vista (de uma posição para o observador) é o que define a perspectiva e a noção de «horizonte» como o limite circular da visão que está no centro deste círculo (no âmbito máximo, ou alcance maior

⁴³² «Paisagem é o enquadramento de uma porção de terra a que se atribui significado. É um território estetizado. A Paisagem é um acto criativo que advém da experiência visual. É na relação do sujeito com a natureza objectivada que se instaura a possibilização da Paisagem». PRIETO, Margarida P., *Inventário de Similitudes...*, op. cit..

⁴³³ «A Paisagem é, simultaneamente, omissão do ser humano e conquista deste. Na Paisagem, o homem torna-se invisível, mas não o seu olhar, nem a construção de um sentido. A Paisagem autonomiza-se, ganha uma individualidade própria, distinta de quem a observa». *Idem*.

⁴³⁴ «A representação da natureza confunde-se com Paisagem enquanto género pictórico. Representação pode implicar o conceito de *imitatio* e reduzir-se a uma cópia fiel, a uma imitação literal do mundo exterior, mas pode igualmente conter o conceito de *mimesis* e tornar-se uma imitação idealizada da natureza que apura esquemas de representação ilusionista para construir imagens ideais, pela selecção, correcção e apropriação dos elementos naturais». *Idem*.

do sistema perceptivo visual)⁴³⁵. Na sua delimitação significativa, os termos «aforismo» e «horizonte» procedem do mesmo conceito sobre o visível. Ambos circunscrevem o campo do visível, ambos se movimentam com os que se movimentam⁴³⁶.

Dar forma ao conceito de jardim é fazer uma transposição da ideia de jardim para a ordem da concretude (da utopia para a heterotopia). Deslocação que abre à sua experiência vivencial a partir da qual se reelabora o campo de outras visões possíveis, nomeadamente na construção de outros paradigmas para o jardim, enquanto natureza trabalhada que visa a sua fruição como paisagem, num labor concreto e/ou imaginário, quer dizer, como modelo e referência visual ou como imagem que continuamente se referencia no arquétipo⁴³⁷.

Na experiência vivencial do jardim, nos percursos que ele convida a percorrer, e nas paisagens que as suas avenidas perspectivadas oferecem ao olhar, o horizonte visual conjuga visível e in-visível no jogo de encobrir e descobrir⁴³⁸. Também os imaginários literários, numa memória que se activa a cada instante, participam e acumulam-se às imagens da percepção para atribuir sentido à experiência⁴³⁹.

O *Hortus Deliciarum*, como tema recorrente na pintura, constitui um legado imagético (um imaginário) paralelo ao literário, nomeadamente nos frescos das vilas greco-romanas da antiguidade clássica, nas iluminuras medievais, nos óleos renascentista (onde os «longes» paisagísticos são enriquecidos com labirintos e fantasiosas envolventes às construções palacianas), na autonomia dos desenhos arquitectónicos de função projectual, nos desenhos aguarelados do jardim que

⁴³⁵ «(In)visibilidade paisagística. Na contemplação panorâmica, o infinito coincide com o fim da capacidade visual para ver ao longe. A linha-do-horizonte define-se nessa zona limite que separa a distância até onde se vê e o que está para lá. É a abstracção estabelecida no término da visualidade, o até onde do olhar, a partir de um ponto de vista fixo. Para lá da linha-do-horizonte continua a Paisagem, ainda que invisível». *Idem*.

⁴³⁶ «Do território até à Paisagem faz-se uma escolha, selecciona-se, hierarquiza-se e subordina-se a composição do campo visual. A Paisagem é a Natureza olhada enquanto Pintura». *Idem*.

⁴³⁷ «*In situ* (no próprio local) têm-se os seguintes pontos cardeais: Na vertical, para baixo: *de profundis*. Na horizontal, à volta: *ad infinitum*. Em altura, a abstracção visual a que se chama azul: *in aeternum*». *Idem*.

⁴³⁸ A convocação do Paraíso pela experiência vivencial do jardim é também patente na literatura, nomeadamente nas confissões de Santo Agostinho. No Livro X, justamente no ano de 386 d. C., descreve a sua conversão que tem como cenário os jardins de sua casa. Conforme AGOSTINHO, *Confissões*, trad. Arnaldo Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Pimentel, Lisboa, CLCPB – INCM, 2001.

⁴³⁹ Sobre a interferência das imagens da percepção e as imagens mentais remete-se para o capítulo IX: *Château-d'eau* (conceito de écfrase).

antecipam a expectativa do encomendador e na paisagem barroca, onde os «longes» se protagonizam na constituição de um género pictórico no Romantismo do século XIX.



Figura 3. Ema M, *Hortus Deliciarum I*, 2011, 66x61cm, óleo s/tela

Hortus deliciarum I (Figura 3) é uma pintura a óleo que cita a iluminura pré-Renascentista intitulada *Cogitatio mea dissipata est* (Figura 4), ilustração da narrativa implícita no poema de Habert. A ilustração, como regime de relacionamento entre a imagem e a linguagem (onde uma se forma por meio da outra, e vice-versa), põe em sistema a interdependência das duas ordens, sob um constrangimento: uma é sempre subjugada pela outra porque se faz a seguir e está dependente do que a precede, ou seja, a imagem segue o texto ou, ao contrário, o texto segue a imagem. Este seguimento é como uma perseguição: assim, no sentido (direcção) da ilustração seguir(-se) (a)o texto, a sua função é de o fazer figurar fidedignamente (em quaisquer das suas possibilidades imagéticas); no outro sentido (direcção), quando o texto adere à imagem, as possibilidades desta aderência podem ter variáveis de enfoque e variações semânticas e sintácticas, em potência na descritibilidade da imagem. Figural e textual, quando subordinados, fazem da repetição uma acentuação no texto ou na figura a que se referem (respectivamente).

Na transposição da iluminura de Harbert para a pintura *Hortus Deliciarum I*, tanto o enquadramento decorado com lírios e filacteras, como o rectângulo de texto, são suprimidos. A pintura foca-se na representação central, na cena iluminada, mas omite os personagens para engendrar uma Paisagem.



Figura 4. Anónimo, *Cogitatio mea dissipata est*, ou **O amante a meditar dentro do labirinto do Mundo**, iluminura do poema atribuído a François Habert, *L'amant infortuné*, c.1530, Chantilly, Museu Conde, Manuscrito 508, fólio 94 verso.

Substituir a récita principal (da iluminura/ilustração) pela simples representação do seu cenário provoca uma alteração ao estatuto temático (categoria): da cena para a paisagem. Pela omissão das personagens atribui-se protagonismo aos «longes», desloca-se o sentido da representação: do jardim do amor, evocado nas cantigas de amigo medievais, transita-se para o cenário do Paraíso, que se actualiza numa visão que é recriação.

Do ícone medieval – obediente a um esquema que pré-define a execução, a regulação de composição, a escala, a coloração e o carácter narrativo ou metafórico da representação – à sua actualização em *Hortus Deliciarum I*, a pintura cessa de significar para fazer ver⁴⁴⁰. Do discurso imagético narrativo da Idade Média, de carácter ilustrativo e demonstrativo, passa-se para um discurso moderno com ênfase na composição representacional: dá-se, assim, uma deslocação (rotação) no enfoque. O significado icónico medieval é construído como um texto, pois o figural está em função

⁴⁴⁰ O esquema representacional medieval é alterado pela pintura renascentista onde a liberdade de composição é primordial.

de um código – num sistema de oposições intransgredíveis – que permite o reconhecimento rápido do que é observável na representação. Na representação pós-medieval, o cenário e as figuras (as árvores, os pássaros, o labirinto) tendem a ter, na sua relação com o significado, um estatuto semelhante ao das letras de um texto, permitindo combinações espaciais perante o olhar; combinação que tem, no seu horizonte referencial, um arquétipo literário, mas que se autonomiza na composição para criar novas relações de sentido, puramente visuais. Em *Hortus Deliciarum I* a referência arcaica passa por assumir uma concretude (na iluminura/ilustração) e só depois transita para a sua actualização onde o cenário autonomizado respeita, no entanto e num gesto de transposição formal intermédio, o da iluminura⁴⁴¹. Na iconologia medieval, o significado das imagens e dos textos é, sobretudo, a história santa. O significado é constituído (e reconstituído) por um discurso narrativo e metafórico veiculado quer pela literatura, quer pela pintura (e que ecoa nos temas profanos). Por isso, as personagens são uma condição para a representação pictórica, *sine qua non*. Nas representações desta época, a referencialidade ou capacidade de designação de cada figura é em função de um texto (prévio) mas a sua transposição (de personagem literária para figura na pintura) está de tal modo regulada que, posteriormente (entre pinturas que representam as mesmas personagens/figuras), trata-se mais de um exercício de absorção do que de transformação; uma acção que inicia um movimento de cópia onde a ordem das similitudes é imperativa. Ainda assim, o significado das figuras medievais é quase só gráfico; quase porque não está isento de uma produtividade significativa que lhe é dada pelo novo contexto⁴⁴². O carácter icónico do signo visual medieval permite que as pinturas remetam para o que está ausente perceptivelmente, presente apenas no *illo tempore*: a sua figuração (simplificada até ao esquema) reduz-se à possibilidade de reconhecimento fácil (porque facilitado pela lógica da cópia). Não se pode, contudo, negligenciar o poder da dissimilitude que se traduz através do olhar (e gestos) do pintor e que delimita a composição figural em relação a um designado (apreendido e transposto para a pintura). O poder da dissemelhança entre o modelo, o arquétipo (seja uma pintura ou um texto, anteriores), e o representado é um poder que o próprio pintor

⁴⁴¹ Remeto para o ensaio de NANCY, Jean-Luc, «*Paysage avec dépaysement*», in *Au fond des images*, op. cit., pp. 101-119, onde o autor reflecte sobre a gradual retirada das figuras humanas do cenário paisagístico pictórico.

⁴⁴² É este o princípio que rege a cópia de manuscritos no seu trânsito pelos *Scriptorium* europeus medievais.

tem consciência. Esta dissimilitude não é uma degeneração (como propõe Platão, uma vez que a cópia não é igual ao modelo) mas é a dimensão livre da representação. A cópia é um exercício de repetição e, simultaneamente, um mecanismo criativo onde está contido o segredo do diferente⁴⁴³. Esta diferenciação não tem que ter a carga negativa que Platão lhe atribui, bem pelo contrário⁴⁴⁴.

«No movimento infinito da semelhança da semelhança degradada, de cópia em cópia, atingimos este ponto em que tudo muda de natureza, em que a própria cópia se reverte em simulacro, em que a semelhança, em que a imitação espiritual, enfim, dá lugar à repetição»⁴⁴⁵.

A repetição, como exercício implicado na cópia, permite reconhecer o que está representado na pintura. A função da memória é, então, fundamental pois o observador reconhece o que já viu (num passado que pode implicar o imediatamente antes) e, neste exercício, estimulam-se as teias de relações intertextuais (literárias e visuais) e intersemióticas.

A mimése, tal como Platão a pensa, tem uma carga pejorativa porque apresenta a cópia no lugar de um original (falso)⁴⁴⁶ (ou seja, está no lugar de uma substituição).

⁴⁴³ As repetições estruturais, nomeadamente da composição pictórica tomada como arquitrópo – como acontece em *Hortus Deliciarum I* face à iluminura de referência – tendem a tornar-se imperceptíveis. Já as repetições de pormenores, de temas ou de figuras funcionam como um *Leitmotiv* no exercício de reconhecimento: vários pequenos temas ou figuras (secundárias) e adereços estruturam e unificam uma rede de convocações pictóricas, numa articulação do visível e do visual. René Passeron entende a «repetição estrutural» como uma repetição interna à obra: «A análise estrutural da obra, se faz aparecer os efeitos repetitivos mais ou menos deliberados, abre a uma estética da repetição, estética mais ligada à concepção e previsão de efeitos intencionais do que à prática, integrada ou não, de uma repetição instauradora» (tradução livremente minha). PASSERON, René, *op. cit.*, p. 11. No capítulo *Poïétique et Répétition* desta compilação de ensaios, o autor distingue mais quatro as tipologias de repetição: a «estéril» definida como ritualização do gesto repetitivo em automatismo, determina o grau zero da *poiética*, ou seja, é sem sentido criativo de facto; mas se o exercício ritual é penitente e, logo, está liberto de toda a indiferença, a repetição muda o seu estatuto para «ascética»; se exige uma *tekhné*, como a prática instrumental, é «integrada»; por último, a «repetição antes» antecipa um *factum est*, e tem um carácter performativo constituindo-se por todos os exercícios repetitivos necessários e preparatórios (da pintura): de cada vez que se repete, repete-se para um aperfeiçoamento.

⁴⁴⁴ Esta diferença é instauradora do ritmo, por exemplo, na interpretação de uma mesma composição musical onde o compositor omite o andamento, cada interprete tem a liberdade de o variar (mais rápido ou mais lento) logo, esta variável é significativa. Noutro exemplo, a atribuição de uma duração para cada som de uma mesma frase musical permite uma infinidade de variantes frásicas.

⁴⁴⁵ DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 223.

⁴⁴⁶ É na relação entre as oposições – verdadeiro/falso, original/cópia, singular/múltiplo, real/ilusório único/duplo, autêntico/enganoso, apresentação/representação, modelo/réplica – que Platão sustenta a sua suspeição para com todas as representações.

Deste modo, a imitação, permite a instauração do simulacro veiculado, na pintura, pela representação em *trompe-l'œil* que exerce a ilusão como um engano da consciência: o observador toma o representado como modelo⁴⁴⁷. É para este logro que Platão adverte: no encadeamento ideia, cópia, cópia-da-cópia (*ad infinitum*), o filósofo encontra a sua desconfiança (no mecanismo mimético) reforçada pela alteração da origem em «outras coisas», na repetição contínua e interminável, que o exercício de copiar permite. Para Platão, a pintura é concebida como uma imitação da realidade e adquire o estatuto de falsa realidade: da repetição da ideia à repetição da repetição da ideia dá-se um afastamento da origem, cada vez mais distânciado. A «ideia» platónica coincide com a origem e, pela sua repetição (cópia), passa a ser «outra coisa» porque ao deixar de ser origem, mesmo sua semelhança com a origem, é já «outra coisa». Esta posição sobre a imitação arrasta um legado negativo – de suspeita – face à representação⁴⁴⁸. Mas, a função da imitação, como exercício em direcção ao conhecimento, não se faz enquanto acto de imitação, como defende Aristóteles, mas como operação de representação: é nesta operação que assenta o *poïen* pictórico da mimése que permite elaborar e recriar. Estes gestos, eminentemente criativos, implicam a repetição como mecanismo de instauração de sentido na produção de significado dentro da representação pictórica – distinção conceptual entre mimésis platónica e a aristotélica⁴⁴⁹.

Na *mise en scène* proposta pela pintura medieval enfatiza-se a narratividade das histórias religiosas (dos santos) e das profanas (das cantigas de amigo) mas nestas últimas há um ensinamento moral camuflado, pois as biografias bíblicas e as parábolas, bem como as lições de conduta virtuosa, estão em subtexto – ou são o corolário – desta literatura, o que resulta, frequentemente, numa ambiguidade interpretativa inversamente proporcional à intenção do escritor. Mas o trabalho de representação do pintor repousa

⁴⁴⁷ O *trompe-l'œil*, justamente, «engana o olho»; é uma armadilha para a percepção mas vai mais longe porque permite instaurar o simulacro, ou seja, é logro, também, para a consciência. «O deslumbre do *trompe-l'œil* vem de uma intensa sensação do já visto, sempre esquecido, numa vida anterior ao modo de produção do real» (tradução livremente minha). BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 5. O autor define o *trompe-l'œil* como um excesso de presença na representação, «através do próprio excesso da aparência do real» (p. 4).

⁴⁴⁸ Conforme PLATÃO, *Fedro ou da beleza*, *op. cit.*. O filósofo defende sempre a presença (o real, a viva voz) em detrimento das representações, sejam elas da linguagem ou da imagem.

⁴⁴⁹ ARISTÓTELES, *A poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, (s. l.), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998 (5 ed), 1448b 4-20 e 1460b 7-12.

na disjunção da combinação do discurso literário com o figural. O carácter do registo gráfico que a pintura permite serve, com frequência, de intermediário entre a oralidade da palavra e a sua escrita⁴⁵⁰; e o modo de comunicação inteligível destes dois registos (pictórico e escritural) estimula o mesmo sistema perceptivo: o visual, ora exigindo legibilidade, ora libertando os movimentos do olhar *ad libid*.

A função da pintura pós-medieval, ou seja, a partir de Masaccio (1401-1428) é a de designar, de fazer ver aquilo que designa. Assim, a representação pictórica opera uma *mise en scène* distinta da medieval (com um pendor essencialmente ilustrativo) e, em vez de um exercício de duplicação do discurso, faz a sua encenação teatral e especular (senão mesmo especulativa, na medida em que foge aos cânones pré-estabelecidos da representação medieval). A pintura moderna releva da encenação para dar a ver o indizível, ou seja, o que não se pode fazer significar em termos linguísticos. Neste sentido, a partir do visual é acrescentada uma carga ao texto referencial, uma carga que é um complemento que dá espessura à sua significância⁴⁵¹. É esta carga que põe em articulação as três pinturas de *Hortus Deliciarum* numa tripla formulação sígnica (que permite reenvios internos e externos). Na instalação, a paisagem antecipa o texto inscrito de *Hortus Deliciarum II* (Figura 6) que lhe serve de enunciado literário: as duas pinturas afectam-se e implicam-se, embora o que uma diz pode não se ver confirmado no que a outra mostra.

«Quand on considère un objet en lui-même et dans son propre être sans porter la vue à ce qu'il peut représenter, l'idée qu'on en a est une idée de chose comme l'idée de la terre, du soleil. Mais quand on ne regarde un certain objet que comme en représentant un autre, l'idée qu'on en a est une idée de signe et

⁴⁵⁰ CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 239, a propósito do trabalho de Nodier.

⁴⁵¹ Dentro da igreja, nos frescos das suas paredes, a representação renascentista constitui um espaço entre o real e o mítico (não é nem um, nem outro) e, no entanto, faz uma articulação com a constituição de um novo discurso do saber; vem nesse movimento (de constituição de saberes). Mesmo sem documentos textuais, esse saber torna-se necessário. O discurso do saber renascentista tende a constituir-se como uma teoria de conjunto – entre a teoria (e a literatura) e as artes visuais – pois chama a si todo o traço figural, desde a sua ruptura (com a tradição icónica medieval), ao seu reinício lento, longo mas efectivo, dentro e com o discurso cristão. É nesta articulação que surge a exclusão (a abdicação) do figural e a sua constituição como algo exterior à linguagem (constituição em exterioridade). Por exemplo, as representações (sob a forma de esboço ou maquete) insuportáveis (porque inadequadas ao pré-texto que as sustenta) são rejeitadas mesmo antes de terem sido integradas na edificação: nasce então o conceito de projecto como mediação entre a ideia e a sua concretude efectiva. Por outro lado, o mito cristão tem uma simbologia para exprimir a diferença. Esta diferença está patente no não-dito, no residual. É pela representação que o sentido assume uma posição que permite mostrar esse residual, ou seja, o que não está significado no texto.

ce premier object s'appelle signe. C'est ainsi qu'on regarde les cartes et les tableaux. Ainsi le signe enferme deux idées, l'une de la chose qu'il représente, et l'autre de la chose représentée et sa nature consiste à exciter la seconde par la première»⁴⁵².

Na pintura *Hortus deliciarum II* o poema de Harbert está substituído por um outro enunciado (Figura 5). A figura constituída pelo texto inscrito na fita ocupa a área de representação desta pintura, no seu primeiro plano, e obedece ao contraste entre figura/fundo. O texto assume um tempo (verbal) epifânico e a-gramatical. A conjugação dos verbos é feita no presente impessoal, onde o acontecimento e o tempo atmosférico contribuem para a emergência de uma temporalidade propriamente *poética*, temporalidade intensiva do visual e do textual⁴⁵³. Justamente, os únicos verbos («tocar» e «ladear») são conjugados no presente mas, paradoxalmente, recusam esse «agora» e introduzem um «sempre», uma a-temporalidade que se faz pela continuidade do presente, ou seja, uma eternidade que se conceptualiza pela abolição do passado e do futuro, continuamente.

⁴⁵² «Quando se considera um objecto por si mesmo, independentemente do que pode representar, a ideia que dele se tem é a ideia de uma coisa, como é a ideia de terra, ou de sol. Mas, quando se olha para um certo objecto como se ele estivesse a representar outro, a ideia que dele se tem é a ideia de um signo e este primeiro objecto chama-se signo. É assim que se olham os mapas e as pinturas. É assim que o signo encerra duas ideias: uma é a coisa que ele representa, a outra é a coisa representada, e a sua natureza consiste em excitar a segunda na primeira» (tradução livremente minha). ARNAULD, Antoine, NICOLE, Pierre, *La Logique du Port-Royal*, Capítulo IV (1ª parte), 5ª ed., 1683. Disponível em <http://visualiseur.bnf.fr>.

⁴⁵³ Um estratégia com o mesmo fito (mas diferente no recurso linguístico) está aplicada em **Era uma vez I e Era uma vez II** (capítulo III) onde a função do texto, patente na legenda pintada, é a criação de um compacto temporal narrativo conseguido pelo uso do pretérito imperfeito: o «in-» (de imperfeito) é a introdução desta indefinição na temporalidade cronológica.



Figura 5. Ema M, *Hortus Deliciarum II*, 2011, 66x61cm, óleo s/tela

Este texto é uma compilação de excertos frásicos, fragmentos de frases que integram, sobretudo, nomes, recolhidos (e citadas) por Delumeau. A pintora seleccionou-as dentro das mais consensuais e repetidas de texto em texto, de escritor para escritor, com ligeiras variações semânticas que dependem, ora das peculiaridades do idioma da escrita, ora dos interesses do escritor patente no enfoque narrativo e descritivo. Numa tentativa de caracterização do Jardim do Paraíso, o texto constitui uma lista de atributos:

«Jardim maravilhoso dos deuses / **Lugar luminoso** / Lugar de delícias
sombreado por árvores de fruto; País de fragrâncias / **Campo perfumado** /
Jardim dos justos / Embocadura dos rios / **Psión**, o jorrante Ganges / **Guíon**, o
saltitante Nilo / **Tigre** / **Eufrates** / Nascentes quentes / Regatos frescos / **Rios de
leite e néctar** / Nascentes perfumadas / **Nascente central** / Águas refrescantes /
Mar vermelho / **Oceano como um rio que ladeia a terra** / Árvore do
conhecimento / Planta da vida / Plantas odoríferas / Bosque de loureiros /
Pomares de oliveiras pereiras figueiras, romãzeiras, macieiras / **Pomos de ouros**
/ Pomar sempre florido e repleto de frutos / Pomar divino / **Pomar sem Inverno** /
Vinhas / Montanha de cedros / **Montanha que toca a lua ou montanha da lua** /

Montanha de rocha dura imponente e elevada / Campos Elísios / Relvado
semeado de jóias / Quatro cavernas: três tenebrosas e uma luminosa / **Luz de
estrelas** / Ilhas afortunadas»⁴⁵⁴.

Neste texto, a asserção está como que ausente, justamente, neste exercício passa-se à simples nomeação como listagem; passa-se da asserção ao nome. Contudo, a estratégia da adjectivação é associada aos nomes seleccionados: classificam em categorias, listam e caracterizam as diferentes componentes da natureza paradisíaca, criando uma panóplia de referências para o discurso cartográfico e para o viajante que procura o paraíso na terra, sustentam, também, o trabalho figural dos pintores ao longo da história da pintura e da ilustração. Estes textos literários concorrem para a ampliação do campo imagético da pintura e para um imaginário que assenta no Jardim do Paraíso. O movimento artificial da fita encena linhas de texto numa página. Pela sua disposição, horizontal e paralela, a inscrição é pintada de modo análogo e concordante, em vez de seguir a linearidade do tecido, numa lógica de verosimilhança⁴⁵⁵. Na inscrição pintada dá-se primazia à convenção da escrita que visa a eficácia da legibilidade do texto alfabético; por isso, ignora o contínuo da linha de tecido: é-lhe desobediente. Esta pintura tem uma função no contexto do tríptico onde se insere: vai legendar o mapa de ***Hortus Deliciarum III*** constituindo-se como sua referência e código (Figura 6).

⁴⁵⁴ Estes curtos enunciados são fragmentos de textos citados por Delumeau em DELUMEAU, Jean, *op. cit.*. A negrito seleccionam-se os que se transpõem para ***Hortus Deliciaurm II***.

⁴⁵⁵ Esta lógica é respeitada nas pinturas **Dragão Azul** e **Dragão Amarelo** (capítulo XIII), em ***Château d'eau*** (capítulo IX) e em ***Santa Cecília*** (capítulo VI).



Figura 6. Ema M, *Hortus Deliciarum III*, 2011, 66x61cm, óleo s/tela

Hortus Deliciarum (tríptico) toma como referências os arquétipos literários e visuais do Jardim do Paraíso num título que é uma variante semântica recuperada de um termo mais antigo. Na investigação *Uma história do paraíso. O jardim das delícias*, Delumeau organiza cronologicamente uma sequência de textos e mapas sobre esta temática, para confirmar a impossibilidade de aferir, de verificar *in loco* a existência deste Jardim, embora, paradoxalmente, seja referido na cartografia até finais do século XV e procurado (sem sucesso) pelo mundo conhecido de então, levando a concluir que o Jardim do Paraíso é um *locos* e um *topos* literários e constitui a sua própria cartografia do imaginário⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ DELUMEAU, Jean, *op. cit.*. Do capítulo I ao capítulo III, o autor faz um levantamento dos textos, das cartas e *mappa mundi*, bem como das viagens à procura do paraíso, num exercício de aferição deste lugar na terra conhecida até à altura. O último pensamento do ideograma no Ocidente vai recair, justamente, sobre a escrita invisível, des-encarnada. A escrita invisível consiste no léxico universal que apela ao pensamento (independente da linguagem falada) na medida em que lhe conhece as correspondências: esta escrita está na origem das taxionomias, surge com a necessidade de catalogar, numerar e sistematizar universalmente e segundo uma mesma lógica, desenvolvendo os mapas, as enciclopédias, os livros de botânica (e outros que partem dos mesmos princípios e visam propósitos paralelos, estruturando a

«(...) numerosas civilizações acreditaram num paraíso primordial onde haviam reinado a perfeição, a liberdade, a paz, a felicidade, a abundância, a ausência de coação, de tensões e de conflitos. Os homens entendiam-se e viviam em harmonia com os animais. Comunicavam sem esforço com o mundo divino. Daí uma profunda nostalgia na consciência colectiva – a do paraíso perdido mas não esquecido – e o poderoso desejo de o reencontrar»⁴⁵⁷.

Hortus Deliciarum III é um mapa imaginário do Jardim do Paraíso. Sem outro enunciado que não seja o do próprio título, que delimita o enfoque atribuindo-lhe o assunto. Inscrição alguma está pintada e, na ausência intencional de qualquer escritura ou legenda nesta carta pintada, a chave da sua descodificação mapeal está afecta às pinturas que a antecedem expositivamente: primeiro o cenário paisagístico que resgata o imaginário insular (das Ilhas Afortunadas) onde o isolamento do lugar e a dificuldade de lhe aceder são convocados pela armadilha que constitui o labirinto representado no primeiro plano da composição de ***Hortus Deliciarum I***; depois, em ***Hortus Deliciarum II*** cuja inscrição na fita serpenteante lista os atributos essenciais e caracterizadores

informação segundo as similitudes históricas. A escrita invisível tem, como resultado, a criatividade e não se instala como alternativa pois está inevitavelmente dependente da linguagem e, consequentemente, do sistema adoptado como inscrição dessa linguagem. Tal como na escrita musical, a sua opacidade tem uma correspondência directa com a ignorância dos códigos de decifração.

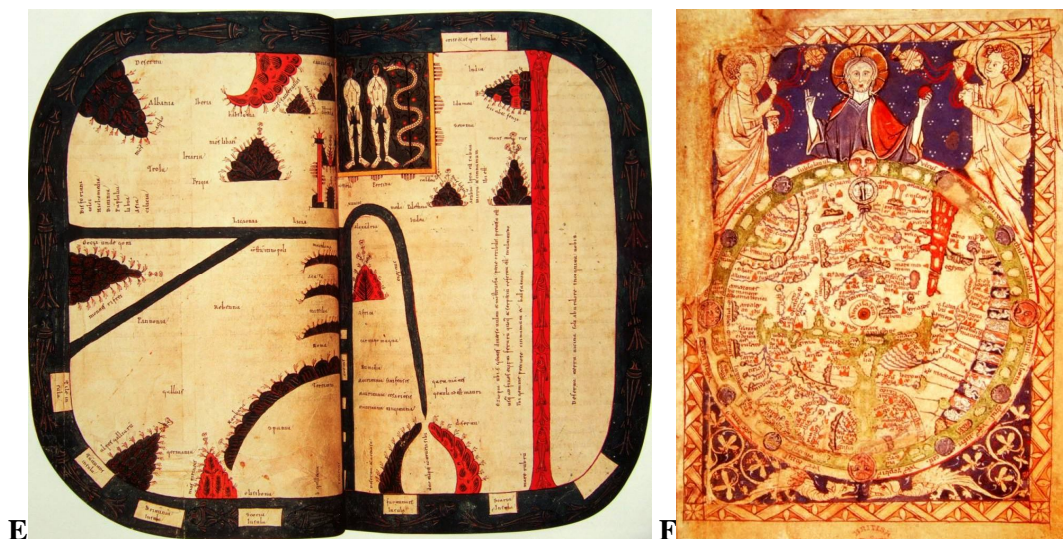


Figura E. Petrus, *Os Silos do Apocalypse*, iluminura de Beato de Liébana, 1109.

Figura F. Marino Sanudo (1260-1338) *Mappa mundi*, Iluminura no manuscrito *Secreta* (ou *Liber Secretorum Fidelium Crucis* também denominado *Historia Hierosolymitana*, *Liber de expeditione Terrae Sanctae* (a partir da iluminura de 1262 de Pietro Vesconte, activo entre 1310-1330, de produção inglesa). Impresso em Itália c. 1320. Colecção British Library.

(Fonte de E d F: MILLER, David, *Mapas do mundo*, trad. Rita Figueiredo, Lisboa, Bertrand, 2006, p. 39 e p. 42).

⁴⁵⁷ DELUMEAU, Jean, *op. cit.*, p. 12.

deste Jardim. Estas duas pinturas (Figuras 3 e 5) actuam como índices na descodificação e leitura da terceira que, ora repete o Jardim como cena paisagística citando no esquema cartográfico e em *mise en abyme*⁴⁵⁸ o *Hortus Deliciarum I* (num exercício de integração estratégica), ora transpõe para o figural o que é expresso textualmente, tal é a força descritiva das frases escolhidas em *Hortus Deliciarum II*.

A citação de um fragmento figural em *abyme* releva de um raciocínio de «encaixe» que foca, precisamente, a semelhança (e não uma igualdade), um eco visual. A repetição é um mecanismo de reprodução do mesmo até ficar outro: «mais um» tem uma outra dimensão, relativamente ao primeiro, porque o «primeiro» é a novidade, a origem, o modelo e a repetição é o reconhecimento do «primeiro». O mesmo é já outro: «(...) repetir, repetir até ficar diferente; repetir é um dom de estilo»⁴⁵⁹.

A configuração deste mapa como ilha surge na convergência de duas histórias: a do Jardim do Paraíso e a da Arca de Noé⁴⁶⁰. A formulação representacional do *locus deliciarum* insular é também uma das possibilidades propostas pela tradição cartográfica medieval. Justamente, as descrições literárias situam o Jardim do Paraíso num lugar muito elevado («o» mais elevado de todos os lugares), de difícil acesso. Situado num ponto altíssimo escapa ao dilúvio mas, isolado pela água da chuva, torna-se temporariamente uma ilha⁴⁶¹ (esta insularidade entra na lógica causa-consequência e tem como pressuposto a existência deste Jardim no mundo conhecido).

⁴⁵⁸ «[A *mise en abyme*] poderá formular-se como um qualquer enclave que mantenha uma relação de semelhança com a obra que a contém. Assim, nesta figura que desenha, por reflexo, a cena, na própria cena que a contém, forma-se uma topologia de espaços repetidos e encaixados. Este procedimento é triplo, do ponto de vista dos dispositivos que utiliza, já que exige, ao mesmo tempo, uma duplicação – a cena e a sua representação (ou a representação da representação); uma reflexão, porque se trata do mesmo, da instauração da semelhança; e ainda, de uma miniaturização, na medida em que o abismo é também o encaixe infinito da representação no interior da própria representação, o que desloca, desde logo, o tema da representação para passar a focar o próprio espaço – *topos* – da representação como o motivo principal do fazer e que redundará numa diluição da própria representação. Portanto, o interessante a sublinhar é que, a duplicação em abismo acaba por deslocar sempre a questão do objecto ou tema para a questão da obra e do próprio fazer. O motivo é como que afectado por essa situação de deslocamento que o encaixe proporciona, até ao infinito. A técnica da *mise en abyme* instala, pois, a problemática da obra no seio da obra». BABO, Maria Augusta, *Invenzioni capricciose...*, op. cit., pag. 13.

⁴⁵⁹ BARROS, Manoel de, *O livro das Ignorâncias*, Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. Record, 2004.

⁴⁶⁰ Génesis (6:5-8:19) *Bíblia Ilustrada: Génesis-Levítico*, op. cit., pp. 31-38. «E esteve o dilúvio quarenta dias sobre a terra, e multiplicaram-se as águas e levantaram a arca, de maneira que se levantou sobre a terra» (Génesis 7:17).

⁴⁶¹ O Jardim do Paraíso toma a forma de uma ilha num cruzamento de arquétipos, nomeadamente, as Ilhas Afortunadas. Por outro lado, a ilha é o território que melhor enforma o seu carácter isolado, separado e inacessível. Do mesmo modo, no fresco renascentista de Júlio Romano (Figura G) o Monte Olimpo (casa

A representação de *Hortus Deliciarum III* coloca-o nesse momento diluviano, onde a barreira aquática acrescenta mais uma dificuldade ao seu acesso. É nesta linha referencial que o **Mapa da Islândia** de Abraham Ortelius (Figura 7) se torna referência imagética para esta pintura.

Também a iconografia do labirinto é associada ao jardim como estratégia para dificultar o seu acesso. O protagonismo do labirinto é directamente proporcional à sua importância nesta relação, não só pela riqueza estética e lúdica mas, sobretudo, pela experiência que propicia (como passagem, como busca ou como desnorte) concentrando numa mesma figura a experiência das três viagens possíveis, três modos de percurso e três registos distintos, que conferem investimentos simbólicos diversos aos próprios lugares que fundam como limite: a peregrinação, a viagem e a errância⁴⁶². *Grosso modo*,

dos deuses da antiguidade clássica) é rodeado por um labirinto, garantindo-lhe a inacessibilidade (como característica partilhada com a insularidade).



Figura G. Do atelier de Giulio Romano (1499-1546), *Ajax defende o corpo de Patroclus*, ou *O Monte Olimpo rodeado por um labirinto de água* ou *Alegoria à cidade de Mantua*, 1538-1539, fresco, Palazzo Ducale (Sala Dei Cavalli), Mantua.

⁴⁶² Conforme BABO, «Maria Augusta, *Deambulações sobre a viagem*», in *Arte & Viagem*, org. de Margarida Acciaiuoli e Ana Duarte Rodrigues, Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2012, pp. 13-22. Partindo da síntese desta autora, a **peregrinação** é um modo de mobilidade pré-moderno (medieval e pré-medieval) onde percurso persegue a ideia de um *telos*, quer dizer, tem a chegada como finalidade última e, nesse movimento, a transformação do sujeito peregrino. Há motivações e finalidade e uma transcendência do caminhar relativamente ao caminho. O caminhar peregrino faz-se numa direcção pré estabelecida que opera a coincidência entre a carga simbólica do lugar de destino com a metamorfose operada no sujeito durante o seu próprio percurso até esse lugar. A sacralidade do lugar advém como sentido investido pelo peregrino e o percurso é um movimento convergente e colectivo. A **viagem** é a figura da deslocação des-sacralizada em que o percurso mantém o lugar como limite mas este deixa de ser investido de um sentido transcendente. A viagem guarda uma lógica da finitude assim como uma marca individuante. Estabelece um mapeamento ao ligar dois pontos, tem um começo e um fim, mas a sua finalidade, a existir, será sempre da ordem da transitividade (substituindo a transcendência da peregrinação). No século XIX, a viagem é a descoberta do exótico (do estranho ou do estrangeiro, do que não pertence civilização familiar), é a procura do outro e a experiência de si mesmo. Exige um regresso, rebate o acontecimento, o retorno ao ponto de partida: constitui uma partida, uma chegada e um regresso. A **errância** é o curso sem origem nem destino, sem traçado e pode

entrar no labirinto pode (ou não) ser intencional e, dependendo do conhecimento do seu desenho, percorrê-lo até à saída admite um percurso de errância, procura ou deleite, três sensações que convocam as três experiências de viagem.

A eficácia do mapa define-se na possibilidade da sua aferição com o real, numa correspondência experiencial, *in loco*, que se faz pela coexistência de sistemas imagéticos: os signos figurativos codificados, as vinhetas, os balões frontispícios e as legendas como chave de descodificação.



Figura 7. Abraham Ortelius, mapa da *Islandia*, adenda ao *Theatrum Orbis Terrarum* (1590).
(Fonte: MILLER, David, *Mapas do mundo*, trad. Rita Figueiredo, Lisboa, Bertrand, 2006, p.95).

A cartografia ocidental, como resultado da reflexão sobre o real, como acto de pensamento a partir de um olhar analítico e da experiência vivencial, tem uma convicção subjectiva e desligada da realidade, no sentido em que se abstractiza na sua codificação própria.

significar, simultaneamente, o deambular da deriva ou o desvio. O desvio é a possibilidade de um caminho indirecto entre a partida e a chegada; de modo algum implica o abandono na intenção de chegar ao destino. É antes uma saída de rota intencional, uma alteração no percurso previsto que supõe, *a priori*, a possibilidade de outros caminhos (mentais ou físicos) situados entre o ponto de partida e o ponto de chegada. Desvio é o lugar, enquanto campo em aberto, que se percorre quando não se toma por opção o caminho mais directo entre dois pontos, e tem implícito o conceito de deriva como atitude do *flâneur* (tal como Baudelaire o concebe): aquele que vagueia pela cidade, perdido e fascinado por estar perdido, encontrando lugares não mencionados nos seus mapas de orientação. Não se trata, porém, de estar perdido mas de encontrar caminhos desconhecidos (como num labirinto) ou de construir um mapa pessoal de referências quando se percorre um lugar.

«La carte inventée par Anaximandre de Milet, au VI^e siècle avant notre ère, fut l'application systématique de la pensée géométrique à l'espace habité, l'*oekoumène*, comme si le cercle, figure parfaite, - qui était déjà celle du *Kosmos* - devait nécessairement convenir à la réalité où vivaient les hommes. Cette invention constituait une nouvelle victoire, et essentielle, remportée par le visible sur le discours (...)»⁴⁶³.

Esta primeira carta(grafia) é desenhada como um mapa circular que é ironizado por Heródoto cujo olhar é o do viajante que interroga o que vê ao ritmo da sua viagem⁴⁶⁴. Em vez de um olhar calculado por um ponto de vista fixo e desencantado, que é o do espaço geométrico, Heródoto pratica um outro pensamento sobre o visual (sobre a paisagem): um olhar sustentado nas referências visíveis ao longo de um percurso – referências que se põem em sistema numa organização descritiva e ordenada. Estes seus mapas são como textos a partir dos quais se testemunham e aferem os referenciais. O objectivo é fazer ver (pela figuração) a partir do escrito (da descrição textual da paisagem).

«Le discours se libérait du *logos* dans cette littérature née de l'expérience de l'espace et du désir de le montrer. (...) au cœur de la pensée verbale elle-même : ils [les Grecs] ont ouvert la rhétorique à un *art de la mémoire* qui ne reposait que sur le visible»⁴⁶⁵.

A arte da memória, na sua aplicação à lógica do mapa, é um método de apropriação do percurso através do olhar (outro) tornado discurso por quem faz esse percurso (e à medida que o percorre). É o orador que escolhe as referências nesse percurso que lhe é familiar⁴⁶⁶. A eficácia deste mapear obedece a duas leis: o

⁴⁶³ «O mapa inventado por Anaximandro de Milet, no século VI a.C., faz a aplicação sistemática do pensamento geométrico ao espaço habitado, a parte habitada da superfície terrestre, como se o círculo, figura perfeita – a do cosmos –, se tornasse necessariamente conveniente à realidade onde vivem os homens. Esta invenção constitui uma nova e essencial vitória do visível sobre o discurso (...)» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 228. O mais antigo mapa que se conhece é, justamente, a carta inventada por Anaximandre de Milet, no século VI a.C.

⁴⁶⁴ HERÓDOTO, *Histoires*, IV, 36, citado por JACOB, C., «La carte, le mappemonde et l'atlas. Entre le visible et l'intelligible», in *Le Temps de la réflexion*, X, 1989, p. 46.

⁴⁶⁵ «O discurso liberta-se do *logos* pela literatura nascida da experiência do espaço e do desejo de mostrar. (...) no coração do próprio pensamento verbal [os gregos] abrem a retórica a uma arte da memória que repousa no visível» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 229.

⁴⁶⁶ «A arte da memória é um método destinado a apoiar o discurso de um orador que segue mentalmente o que diz, procedendo da mesma maneira que no seu percurso geográfico: sustenta-se no percurso e no

investimento da observação num espaço/percurso específico e a selecção de referentes que emergem desse espaço/percurso: referentes determinantes na experiência subjectivada do viajante/orador que podem ser figurais e/ou textuais, nomeadamente, na descrição por pontos de referência ou segundo indicações cartográficas (por exemplo, placas com o nome dos lugares ou dos rios).

«Le mot alphabétique seul a ce pouvoir, car il est à la fois porteur de sens et, dans ses éléments singuliers, puissance abstraite, c'est-à-dire capable de transmettre toute couleur intentionnelle, fût-elle la plus inconsciente, liée à sa prise en charge par un individu particulier»⁴⁶⁷.

A título de curiosidade, a ênfase colocada no sujeito que mapeia, no «eu» que observa enquanto experiencia, é totalmente distinto na cartografia nipónica (face à ocidental):

«(...)à côté de langues personnelles ou subjectives, égocentriques [...] existent des langues impersonnelles, et qu'au nombre de celles-ci puissent figurer des langues lococentriques [dont] le chinois et le japonais»⁴⁶⁸.

A paisagem letrada chinesa, como exemplo de síntese e ideal da civilização do ideograma, constitui-se pelo gesto caligráfico, enquanto expressão do si – na génese da arte da palavra e do pensamento – para tornar legível o visível antiquíssimo, o seu suporte (pictórico/caligráfico) deve ser impregnado do suporte originário⁴⁶⁹. Já no ocidente, e segundo Benveniste, o locutor «eu» pressupõe um «tu» (uma alteridade dialogante). «Eu» e «tu» são designações próprias do egotismo europeu. Mas, o «eu» nipónico é usado para contextualizar cartográfica e relacionalmente, ou seja, é relativo

relance de um olhar em movimento, ligando os dois e descobrindo, em ambos, um objecto original» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 230.

⁴⁶⁷ «Só a palavra alfabética tem este poder porque carrega um sentido e, nos seus elementos singulares, tem um força abstracta, quer dizer, é capaz de transmitir qualquer cor intencional, mesmo a mais inconsciente, ligada à sua responsabilização por um indivíduo específico» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 254

⁴⁶⁸ «A par das língua pessoais e subjectivas, egocêntricas (...) existem as línguas impessoais e nestas, aquelas que se figuram como lococêntricas, o chinês e o japonês» (tradução livremente minha). RYGALOFF, Alexis, «Existence, possession, présence», in *Cahiers de linguistique d'Asie orientale*, nº 1, Paris, 1977, pp. 7-16.

⁴⁶⁹ A cartografia nipónica depende da experiência vivencial do lugar: o «eu» é determinado pelo seu lugar (*topos/locus*) no mundo; é inicialmente *atopos* na medida em que, se não tem um lugar no mundo, se não tem uma presença, então não existe. É o próprio objecto de inscrição que se designa «eu»: *topos* é o lugar e o discurso. CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit, p. 164-166.

à ligação com o mundo e com os outros (não como auto-descoberta). A cultura ocidental privilegia a pessoa em detrimento do espaço: o «eu» (locutor) é uma articulação linear (*hic, ergo, sum*) que pressupõem uma perspectiva de conjunto: «eu sou o centro do mundo». Mas, e por comparação, na cartografia nipónica é adoptado o ponto de vista dos homens que vivem no lugar: privilegia-se o espaço em detrimento da pessoa. Deste modo, o «eu» nipónico significa uma localização; se a linguagem ocidental é logocêntrica, a oriental é lococêntrica porque o «aqui» equivale ao sujeito⁴⁷⁰. Em Descartes, «eu» é todo o sujeito de enunciação que exprime o seu pensamento (ou a alma): é a sua encarnação no presente. Mas, na escrita – e toda a cartografia, é uma escrita – o locutor está ausente (condição contrária à da oralidade). A ausência do locutor (autor do escrito) é o critério que permite decidir que o legível é motivado pelo entendimento e não pela visão. O mapa, como um sistema visual codificado, faz apelo aos dois (visão e entendimento). O mapa representado em *Hortus Deliciarum III* depende da sua posição na instalação *in situ* e do seu *topos* relativamente às duas pinturas que, com esta, fazem um trio. Está dependente porque sem a legenda (chave-descodificadora), que é dada pela pintura que lhe antecede, e sem a referência imagética estabelecida pela Paisagem de *Hortus Deliciarum I*, fica disfuncional como mapa, ou seja, é inviável a possibilidade da sua aferição ao *locus*. Assim desprovida, é visionada isoladamente e na ausência dos dados que permitem vê-la / lê-la como um mapa do Jardim do Paraíso. Sem o elo às duas outras pinturas, perde o sentido da sua performatividade referencial. É por isso que as três pinturas são inseparáveis e a lógica do seu instalar torna-se imprescindível à inteligibilidade do imaginário que convocam.

Neste sentido, o tríptico torna fundamental a posição relativa de cada pintura face aos seus conteúdos representacionais (individuais mas em estreita relação); conteúdos que se afectam para criar uma completude dependente da lógica do *topos* e do *locus*.

⁴⁷⁰ *Idem*. A autora dedica o capítulo «*Le Partenaire Silencieux*» (pp. 123-168) à caracterização comparativa do «eu» ocidental e do «eu» oriental da enunciação cartográfica.

CAPÍTULO XV

UT PICTURA POESIS UT POESIS PICTURA

O título deste capítulo faz um desdobramento do aforismo de Horácio *Ut pictura poesis* onde a pintura se determina enquanto poesia silente e a poesia como pintura falante, numa convocação mútua da ordem das correspondências.

«Les perceptions les plus abstraites de l’homme se revêtirent d’images intelligibles, et l’allégorie fut inventée [...] ; c’est de là que vient l’usage antique de l’emblème, qui est la métaphore du peintre. Dès ce temps-là, comme au temps d’Horace, la peinture et la poésie furent la même chose»⁴⁷¹.

A relação de equivalência entre pintura e poesia é laborada a partir de dois poemas visuais datados de 1998, **Paisagem** e **Maravilhoso crustáceo** (Figura 2 e 4), produzidos com a técnica da colagem quer a um nível conceptual, quer como *modus operandi* factual. Estes desenhos são apresentados simultaneamente com as pinturas, datadas de 2010, **A ordem natural das coisas** e **Misterioso crustáceo** (Figura 1 e 3) que resultam de um exercício de transposição (do esquema gráfico para o pictórico) onde se sublinham os sentidos ordenadores (espaciais e metafóricos) veiculados pela composição do desenho referencial – no posicionamento das inscrições –, onde a imagem pintada se define como equivalente visual da poesia (que se faz enquanto desenho).

«Comme la faculté de figurer l’expression s’était admirablement prêtée à varier les acceptations de la parole, on ne chercha pas un autre secret pour varier les acceptions de la pensée écrite, qui était la peinture»⁴⁷².

⁴⁷¹ «As percepções mais abstractas dos homens revestiram-se de imagens inteligíveis, e a alegoria foi inventada (...). É daí que vem o hábito antigo do uso do emblema, que é metáfora do pintor. A partir desses tempos, tal como no tempo de Horácio, a pintura e a poesia foram uma e a mesma coisa» (tradução livremente minha) NODIER, Charles, *Notions élémentaires de linguistique, ou histoire abrégée de la parole et de l’écriture, pour servir d’introduction à l’alphabet, à la grammaire et au dictionnaire*, in *Œuvres complètes*, t. XII, Genève, Slatkine Reprints, (1834, 1ª ed), 1968, p. 88.

⁴⁷² «Como a faculdade de figurar da expressão se presta admiravelmente a aceitar as várias acepções da fala, mesmo quando não se procurou um outro segredo para variar as acepções do pensamento escrito, que é a pintura» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 88.



Figura 1. Ema M, *A ordem natural das coisas*, 2010, óleo s/tela, 61x66cm. A partir do desenho *Paisagem – Poema visual* (Figura 2).

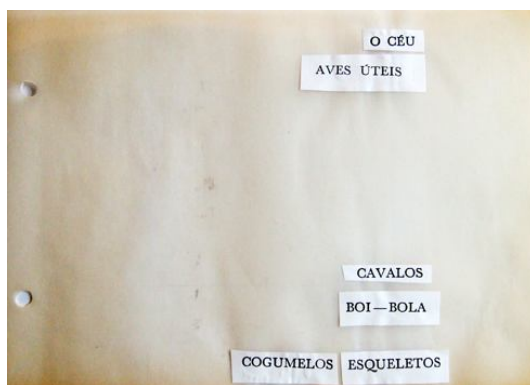


Figura 2. Ema M, *Paisagem – Poema visual*, 1998, desenho produzido por colagem de textos impressos s/papel vegetal, 14.7x20.9cm. Assinado com selo branco com a inscrição «Ema M by Margarida Prieto».



Figura 3. Ema M, **Misterioso crustáceo**, 2010, 80x140cm, óleo s/tela.
A partir do desenho **Maravilhoso crustáceo – poema visual** (Figura 4).

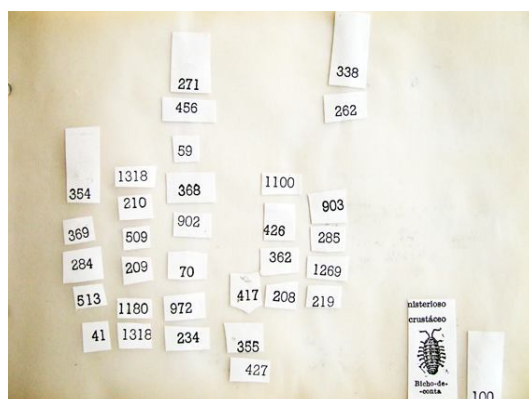


Figura 4. Ema M, **Maravilhoso crustáceo – poema visual**, 1998, desenho produzido por colagem de textos impressos s/papel vegetal, 14.7x20.9cm. Assinado com selo branco com a inscrição «Ema M by Margarida Prieto».

A montagem das quatro peças faz-se numa relação de ligação entre cada uma das pinturas com os desenhos que lhes servem de referencial (quer à estruturação compositiva dos termos pintados, quer ao lugar onde estes se posicionam na composição pictórica). Em exposição, o desenho ladeia a pintura para dar a ver a proximidade dos pares desenho/pintura numa conexão interferencial do primeiro no

segundo, ou seja, do desenho na pintura. A proximidade expositiva, construída segundo o esquema de sucessão, lado a lado, possibilita aferir a ligação conceptual entre o modelo (os desenhos) e a representação do modelo (as pinturas) e, ainda, a transposição implicada na passagem do modelo à sua representação: processo intelectual de interpretação e mecanismo de deslocação, neste caso, do desenho para a pintura. Como registo distinto, o desenho separa-se da pintura; é um meio autónomo. Nas duas pinturas, o exercício de transposição faz-se no sentido do desenho para a pintura; o que se transpõe são os termos enquanto fragmentos gráficos introduzidos na espacialidade da página. Termos registados individualmente, a preto, num rectângulo de papel, branco, colados sobre uma folha vegetal onde determinam a sua posição sobre o «vazio» espacial que constitui a superfície do fólio. Este espaço, transparente e vegetal, opaciza-se no lugar dos termos colados opondo as características dos dois tipos de papel em jogo nestes desenhos (um é opaco, o outro, translúcido). Por sobreposição, os rectângulos brancos e opacos criam um plano sobre o do fundo (coincidente com a página vegetal) onde introduzem uma grelha de afinidades espaciais que geometriza a página e segue esta lógica: em cima está o céu, no meio está a linha-de-horizonte e em baixo está o chão.

A transposição é um exercício complexo pois, mais do que copiar, implica uma conversão da representação gráfica na sua adaptação pictórica; envolve uma alteração dos *media*, sobretudo, na transferência dos conceitos implicados e aplicados, ora no desenho, ora na pintura; transferência que, também, possibilita distinguir o estatuto entre o modelo e a cópia, entre presença e apresentação. Neste caso, e do ponto de vista da fruição, a semelhança entre o desenho e a pintura é da ordem da *convenientia*, quer dizer, há uma correspondência óbvia entre um e outro. Contudo, pode surgir a seguinte dúvida: qual deles (pintura ou desenho) está na origem, qual é o modelo? Em que sentido se fez a transposição? Questão que é deixada em aberto pela própria montagem expositiva onde a posição relativa das duas partes do conjunto não espelha o sentido do trânsito operado na transposição (primeiro e à esquerda, o modelo, depois e à direita, a cópia). A pergunta permanece: entre desenho e pintura, qual é o modelo? Qual é a origem? *ut pictura poesis* ou *ut poesis pictura*? Concretamente, a data de execução dos desenhos é anterior à das pinturas; por isso, logicamente, a questão fica respondida. Mas, o que está no fundo desta (possível) dúvida do observador é a distinção visual (e não temporal) entre o que é feito primeiro e o que é consequência desse primeiro feito.

(Sendo que, nesta dupla, o desenho escapa aos termos propostos pela tradição clássica, ou seja, como um esboço gráfico que subjaz à composição da pintura, e propõe-se em autonomia, neste caso, como um enunciado de palavras soltas⁴⁷³ que abre a possibilidade de ser tomado como sugestão visual para uma re-elaboração pela pintura.)

A área em branco ou deixada por preencher no papel vegetal espelha-se na superfície pictórica como o seu plano de fundo onde se esquematiza pela geometria da grelha que, ora se converte em xadrez em **A ordem natural das coisas** (Figura 1), ora em padrão sem regra, numa articulação directa com as figuras geométricas e miméticas e com as inscrições de números e de letras e, ainda, delimitando as manchas de cor.

As duas pinturas (Figura 1 e Figura 3) e os dois desenhos (Figura 2 e Figura 4, respectivamente) partem do mesmo pressuposto relacional: reconhecer é conhecer ou pré-conhecer a ordem, as regras, os elementos estruturais e o código de funcionamento quer da linguagem, quer da pintura. A transparência vem deste duplo conhecimento, originando um reconhecimento imediato (revém na transparência característica do signo) porque existem hábitos assimilados e praticados (quer do exercício linguístico quer da experiência do pictórico), bem como uma familiaridade com a escrita e com a pintura. Durante a aprendizagem da língua (falar, escrever e ler) são perceptíveis os graus de velocidade no reconhecimento dos significantes gráficos e no conhecimento dos significados⁴⁷⁴; perante o pictórico reconhecem-se os seus signos visuais no jogo mimético que o exercício de representação dá a ver (como estímulo). A pintura é um estímulo que se dirige fundamentalmente ao sistema perceptivo visual e entra pelos olhos sem pedir licença (tal é a sua eficácia e a sua *virtus*). Mas, o registo da escrita é também uma imagem, só que exige uma descodificação (leitura), logo, não é imediata na sua significação. A leitura, como exercício descodificador (tanto mais célere quanto mais familiar), exige o conhecimento do seu código, do qual depende a legibilidade

⁴⁷³ «Comparada ao desenho na pintura, já que este para Port-Royal, funciona como a ‘invisível linguagem cujo colorido não será mais do que a figura visível’, a escrita – ‘o visível da invisibilidade da voz’ – é, na linguagem, ‘a queda na materialidade, da descrição oferecida aos olhares’. Enquanto que o desenho é, na pintura, ‘o último grau da sua espiritualização’». MARIN, Louis, *La critique du discours – sur la «Logique de Port-Royal» et «Pensées» de Pascal*, Paris Minuit, 1975, pp. 68 e 70, respectivamente.

⁴⁷⁴ CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 41. «(...) l'alphabet est utile parce qu'il est le système le plus simple, que le nombre restreint de ses signes le rend facile à apprendre et à écrire».

signos inscritos que relevam dos *typos* gráficos e do bom uso das regras de escrita. O exercício da leitura está dependente, também, do grau de familiaridade do leitor com os significantes gráficos a partir dos quais ele acede os conteúdos textuais, aos significados, aos sentidos do texto. A velocidade do re-conhecimento dos signos escritos depende do grau de conhecimento dos termos que promovem a transparência dos sentidos de um texto. Quanto menos familiar (ou quanto mais estranho) é um assunto (e os respectivos termos que o especificam) mais opaco o texto se torna, mais lenta é a sua leitura, mais difícil o acesso ao significado. Nestas condições, a leitura torna-se lenta porque, mesmo quando leitor está familiarizado com os caracteres alfabéticos, pode deparar-se com termos/significantes desconhecidos nas combinações frásicas (termos ausentes do seu léxico pessoal). Então a palavra inscrita fica por decodificar e é percebida como figural e, uma vez que sentido algum revém através dela, dá-se ao olhar como uma figura e o único sentido que dela advém é o do seu desenho enquanto *grapho* (des-conhecido): o termo nunca visto pelo leitor aparece-lhe como in-significante. Mas, o desconhecimento de um termo no seu contexto não é suficiente para impedir o significado genérico do texto, embora impeça a plena inteligibilidade do conteúdo. A gradual familiaridade com os termos inscritos faz aumentar a velocidade da sua leitura, mas se o desconhecimento da inscrição é total, como acontece com os idiomas, o texto é integralmente ilegível e dá-se a ver como desenho, na opacidade do figural. A linha que divide o reconhecível do irreconhecível e afere a sua diferença é da ordem do consciente. Quando o significante gráfico e textual é opaco, a sua mensagem oculta-se, a significação inibe-se, a transparência do exercício da sua leitura perde-se; ao perder a sua qualidade sónica, o significante bloqueia a significação e proíbe que o olho e o ouvido reconheçam, no texto, a voz e o que ela diz.

A ordem natural das coisas (Figura 1) e **Misteriosos crustáceo** (Figura 3) recorrem a dois códigos da escrita: a numeração árabe e a escrita alfabética. Os termos e os números representados são comuns e reconhecíveis no idioma português, ou seja, a sua qualidade sónica está garantida. Nos desenhos (Figura 2 e 4), os termos e as figuras seleccionados são extraídos por fotocópia da *Enciclopédia Ilustrada Lello Universal* e colados na página vegetal. Esta sequência de acções plásticas põe em exercício a prática da citação. Na folha vegetal translúcida constrói-se uma composição

gráfica pela colagem dos termos impressos no papel, branco e opaco⁴⁷⁵: estes termos soltos constituem todo o enunciado textual deste desenho. Texto em potência que a pintura persegue com um trabalho que sobre-determina modificações de acentuação pela transposição destes elementos – e em relação ao momento inicial de pensamento *poïetico*. A concretização pictórica (o *factum est*) permite constatar como certas partes do desenho (tomado como referência) são omitidas, afastadas da composição da pintura e, outras são dadas a ver neste novo *medium* para onde se transpõem⁴⁷⁶.

O sentido que o texto tem no desenho (e como desenho) e o modo como desenho é transferido para a pintura, depende do gesto selectivo da pintora.

«(...) [le locuteur] sélectionne chaque terme (...) parmi tous ceux qui lui sont liés par des rapports paradigmatiques de substituabilité ; et il combine les termes sélectionnés conformément aux contraintes de concaténation (rapports syntagmatiques) qui régissent l'enchaînement de chaque terme employé à son contexte dans la ligne de la parole»⁴⁷⁷.

Porém, a frase (na sua definição gramatical, que obriga à junção mínima de dois sintagmas, um nominal e outro verbal) é substituída por um contexto plástico onde (apenas) termos solitários pontuam ora a página do desenho, ora a composição pictórica⁴⁷⁸. No seu isolamento, dá-se uma transgressão das relações paradigma-sintagma mas, neste caso, em vez da desordem no discurso (que leva à incomunicabilidade), é possível devolver aos termos seleccionados uma coerência contextual (mesmo agramatical), ou melhor, eles são envolvidos na composição onde a sua posição na ocupação do suporte (gráfico e pictórico) é significativa e não só os justifica como os enleia.

⁴⁷⁵ Um jogo de trocas entre a opacidade e a transparência dos signos inscritos a preto entra em confronto com as propriedades do suporte gráfico: o papel branco vegetal semi-transparente *versus* o papel branco opaco IOR (*vulgo* papel de máquina).

⁴⁷⁶ A selecção do que se transpõe e altera e do que se recusa e omite participa do jogo que põe em relação estes desenhos com estas pinturas; participa, também, no que os distingue. De igual modo, o livro de artista *Château-d'eau* (capítulo IX) recorre a esta lógica para criar e distinguir as variantes dentro das variações possíveis ao tema.

⁴⁷⁷ «O locutor selecciona cada termo proferido – entre outros que estão unidos por relações paradigmáticas de substituição e combina os termos seleccionados de acordo com as regras de concatenação (relações sintagmáticas) que regem o encadeamento de cada termo empregue em contexto da linha na fala» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 251.

⁴⁷⁸ Ou melhor, a frase é substituída pela selecção dos termos que, isoladamente (afrásicos), aderem ao exercício metafórico.

«Le mot isolé, en revanche, échappant aux conventions de la syntaxe comme à celles de la pensée contrôlée, donne accès à une sorte de naïveté pleine du sens. L'écriture, la typographie surtout, font de lui une unité assertive à part entière, sur un support autre que celui de la parole mais qui est aussi plus ambiguë et plus riche car il est de nature spatiale et non simplement déterminé par la continuité temporelle»⁴⁷⁹.

(...)

«Dans l'espace, les relations sont tout autres que celles qui régissent un raisonnement»⁴⁸⁰.

Se a desordem na linguagem (denominada afasia) se define como uma perturbação das relações de similaridade (porque afecta a capacidade de combinar os termos entre si) e/ou das relações de contiguidade sintagmática, que provocam a agramaticalidade (o discurso afásico dá a ver como os princípios normativos da língua – a sua normalidade – são decisivos para a comunicabilidade que é a sua função⁴⁸¹), na transposição desta desordem afásica e agramatical para a pintura, as regras alteram-se. Pela sua transgressão (das regras de escrita que unem os termos numa organização textual) estabelecem-se sentidos outros: a visualidade dos termos, na sua relação geométrica dentro da composição pictórica, reenvia para uma ordem distinta onde a significação já não depende, exclusivamente, da inserção dos termos na frase, e da frase no texto, mas deriva da estrutura composicional (espacial), quer do desenho, quer da pintura, do seu posicionamento relativo (entre si) e no rigor da sua colocação específica e geométrica. É desta relação espacial e compositiva, da ordem da geometria, que a superfície de cada um dos suportes (papel e tela, gráfico e pictórico) se potencia como elemento fundamental da figuração e da figurabilidade. É do espaço e da sua ocupação que releva a poesia visual (Figura 5).

⁴⁷⁹ CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., pp. 254 -255.

⁴⁸⁰ «No entanto, a palavra isolada escapa às convenções da sintaxe que são as do pensamento controlado, e dão acesso a uma ingenuidade plena de sentido. (...) A sua escrita, a tipográfica, sobretudo, faz de cada palavra uma unidade assertiva de pleno direito, sobre um suporte outro que aquele da palavra, mas também ambíguo, mais rico pois a sua natureza é espacial e não simplesmente determinada pela continuidade temporal. (...) No espaço, as relações são outras, totalmente distintas das que regem um raciocínio» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 255.

⁴⁸¹ LYOTARD, Jean-François, op. cit., p. 252.

AVISO

CUIDADO COM O CÃO
 UI ÃO
 ÃO
 ÃO
 UI
 UI
 UIÃO
 UI

Figura 5. Alexandre O'Neill, **Aviso** (1972)
 (in *Poesias completas: Entre cortina e vidraça*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 315)

A poesia visual é uma vertente específica da poesia e, dentro da literatura, separa-se da prosa na medida em que, no limite, a sua tarefa é a transgressão das regras de sentido reguladas *a priori* no jogo com a plasticidade do suporte de inscrição. A função poética realiza-se na periferia da linguagem, nas suas margens (ou à margem) onde abre um campo de possibilização. A distinção entre o seu trabalho e o da prosa é antes uma tensão que se estabelece dentro de parâmetros fixos (Figura 6)⁴⁸²:

	Relações paradigmáticas	Relações sintagmáticas
Língua	Similaridade	Contiguidade
Acto de palavra	Seleção	Combinação
Tropo	Metáfora	Metonímia
Género	Poesia	Prosa

Figura 6.

Trabalho de tensão e competição:

⁴⁸² Grelha a partir da de LYOTARD, *op. cit.*, p. 252.

«La compétition entre les deux procédés, métonymique et métaphorique, est manifeste dans tout processus symbolique(...)»⁴⁸³.

A deslocação da função poético-literária para a ordem da poética-pictórica veicula alterações na significação dos termos: na inscrição pintada dos textos mesclam-se as regras da escrita com as da pintura.

«(...) mais cet usage qui vise à le détourner de sa fonction proprement linguistique de communication, au bénéfice de son pouvoir expressif, exige précisément que soit donné, ou rendu, aux mots leur potentiel symbolique, que la substance linguistique soit, par des arrangements spéciaux, surchargée de valeur sensible ; c'est ainsi que dans la poésie, il est essentiel que la limpidité naturelle du terme soit troublée pour que l'énoncé puisse agir par sa sémantique de langage 'tout chair', mais en éveillant des résonances 'affectives', grâce à la disposition que le poète a imposée à la matière des mots»⁴⁸⁴.

O espaço representacional dos desenhos (Figuras 2 e 4) é organizado a partir dos termos inscritos em retângulos de papel, recortes de fotocópias da *Enciclopédia Ilustrada Lello Universal*⁴⁸⁵ e constituem a única fonte gráfica e figural. É da especificidade da sua posição e inter-relação espacial e geométrica que surge uma significação propriamente linguística. Na sua deslocação para a pintura, a inscrição «maravilhoso crustáceo» é substituída por «Misterioso crustáceo»: substituição que dá ênfase à surpreendente caracterização de um *espécimen* da zoologia numa obra de carácter científico, pela adjectivação poética. Adjectivar (poeticamente) um substantivo que tem uma função na identificação, que é uma nomeação da ordem da classificação, constitui um recurso que extravasa o discurso técnico e rigoroso de uma obra de carácter enciclopédico. Se, por um lado, pode ser considerado uma falha nesse discurso – porque a adjectivação é um processo de subjectivação –, por outro, abre

⁴⁸³ «A competição entre procedimentos metafóricos e metonímicos é manifestação de todo o processo simbólico» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 45.

⁴⁸⁴ «Mas este uso [da linguagem feito pela arte] afasta o significante da sua função propriamente linguística de comunicação em benefício do seu poder expressivo: exige, precisamente, que as palavras recebam ou recuperem o seu potencial simbólico, e que a substância linguística, mediante adequações especiais, esteja carregada de valor sensível; é assim que na poesia, seja essencial que a nitidez de um termo sofra perturbações com o objectivo de que tal enunciado possa actuar através da sua semântica, despertando ressonâncias afectivas, graças à disposição imposta, pelo poeta, à matéria das palavras». (tradução livremente minha). *Idem*, p. 79.

⁴⁸⁵ LELLO, Edgar, LELLO, José, *Lello Universal. Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro*, tomo 1 e 2, Porto, ed. Lello & Irmão, 1975.

espaço a uma fertilidade linguística e potencia o entendimento, a compreensão e a desambiguação na definição dos termos, o que é o desígnio e a especificidade desta tipologia de publicações. No desenho **Paisagem – Poema visual** (Figura 2), as palavras rebelam-se contra a sua função tradicional de representação-pela-substituição associada ao regime da ilustração. É o posicionamento dos termos no espaço composicional (em vez de num lugar dentro da frase) que lhes garante um sentido, conotando o espaço do desenho (e da pintura) com o espaço do real: em cima, o céu, em baixo, a terra e o sub-solo. Deste posicionamento, que se conjuga com a carga significativa de cada um dos termos, conota-se cada lugar, cada área onde se implantam no suporte: um *topos* é indicado pelo enunciado «céu», ao qual pertence, *naturalmente*, o enunciado «aves úteis». Seguindo a mesma lógica associativa, os enunciados «cavalo», «boi-bola», «cogumelo» e «esqueleto» propõem outro *topos* (respectivamente): lugares que, embora omissos como inscrições, estão subentendidos sob a figura de retórica zeugma, garantindo uma coesão entre os termos (coesão da ordem de uma sintaxe espacial). Esta lógica é fundamental na transposição dos termos, no rigor da sua posição na geometria da composição. *Ut ex invisibilibus, visibilia fiant*: cada *locus* (invisível perceptivelmente) torna-se visível como imagem mental, porque os termos a ele associados – ora colados no papel vegetal (no desenho) ora pintados na tela (na pintura) – convocam, numa mesma lógica espacial, a representação paisagística (uma convocação que se afere nos dois *media*)⁴⁸⁶.

«Este núcleo segue *ipsis verbis* o aforismo latino [*ut pictura poesis*], já que, nas composições, quer escrita quer pictórica, o que sustenta o sentido da escrita e faz do grupo de palavras texto é a sua distribuição espacial que tem como referênte a própria pintura»⁴⁸⁷.

Na pintura **A ordem natural da coisas** (Figura 1), a estratégia do *trompe-l'œil* é usada para representar o termo «esqueleto» como se as letras estivessem dentro ou sob o plano pictórico de referência: um tabuleiro de xadrez constituído por cubos móveis que, ora se destacam, ora se afundam sob a superfície. Na ilusão de que alguns destes quadrados se afundam – os que têm inscritas as letras da palavra

⁴⁸⁶ Estes termos recortados «fazem vir ao pensamento, por si mesmas, quaisquer outras coisas» que, neste caso, não são quaisquer, mas a ordem das figuras numa composição paisagística. A expressão citada é de Santo Agostinho.

⁴⁸⁷ BABO, Maria Augusta, *À Margem [ou: Nas Margens]*, op. cit., p. 70.

«esqueleto» – ou se relevam – os que têm as restantes letras e formas as outras palavras –, o resultado perceptivo é a criação de mais dois planos (um «sub» e outro, «sobre»), distintos do plano de superfície, horizontal, onde está representado o xadrez. Assim, é sugerida a profundidade em três planos na direcção do fundo, na vertical. O primeiro, pela ilusão de peças salientes relativamente ao plano de referência, cuja grelha constitui o mote geométrico do segundo plano; o terceiro, pela representação ilusória de concavidades quadrangulares (onde se inscreve a palavra «esqueleto»). Este buraco ilusório propõe-se de acordo com um corte técnico na paisagem, um corte que permite aceder à espessura, às camadas que constituem uma profundidade verticalizada, onde o «esqueleto» está soterrado. Através dos termos inscritos, de cima para baixo, da esquerda para a direita, copiam-se as regras do registo alfabético. Estes termos, seleccionados dentro de um conjunto de possibilidades onde todos os elementos pertencem ou ao céu, ou à terra, ou ao sub-solo, aludem à composição paisagística. É a paisagem que subjaz ao esquema espacial desta composição, na medida em que sustenta, hierarquiza e ordena o espaço pictórico. O conceito de profundidade é duplamente convocado: na horizontal, como característica (virtual) da pintura que representa uma paisagem, e na vertical, como corte no território, aqui, metaforizado plasticamente pelo jogo de encaixe dos cubos de xadrez. É a metáfora, como conceito aplicado aos termos na sua ocupação do suporte, que engendra as conotações de elevado e soterrado, de ar e de terra.

Se a paisagem está latente na composição de **A ordem natural das coisas** é pelo conceito de metáfora enquanto exercício de condensação. A metáfora não está banalizada pelo uso, como acontece com a catacrese, e o seu uso na pintura possibilita a fuga ao regime ilustrativo.

«La vrai métaphore, le trope, commence avec l'excès dans l'écart, avec la transgression du champ des substituables reçus pas l'usage»⁴⁸⁸.

Justamente, estas letras pintadas sobre as peças amovíveis de um tabuleiro de xadrez (representadas num exercício de *trompe-l'oeil*), em nada se assemelham com uma pintura paisagística. Isto significa que **A ordem natural das coisas** escapa formalmente ao género paisagístico, embora lhe pertença conceptual e

⁴⁸⁸ «A verdadeira metáfora, o tropo, começa com o excesso na separação; com a transgressão do campo dos substituíveis recebidos pelo uso (a substituição é aqui tomada no seu conceito estruturalista)» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, pp. 254-255.

metaforicamente, na medida em que as palavras pintadas a convocam. Na selecção, estes termos podiam ser outros desde que estivessem inseridos no campo de substituições possíveis que rodeiam cada *locus* evocado. Este exercício metafórico contém, assim, um elevado grau de imprevisto nas relações de sentido que estabelece, e permite variações intermináveis.

Nesta composição pictórica, os termos pintados e isolados constroem uma paisagem mental como um todo semântico: escapam à descrição literária mas participam da descrição como potência. A descrição, como trabalho da linguagem, exige um esforço ocular idêntico ao da *mimésis* como trabalho da pintura. Trabalho que a aproxima da écfrase e afasta da metáfora. A descrição é um exercício do discurso que tenta aderir, o mais aproximadamente que lhe é possível, ao mimetismo da representação pictórica. A *mimésis* quer fazer transparecer, ao primeiro olhar, as figuras pelo seu nome. A descrição releva dos recursos da linguagem e de um empenho em direcção ao rigor da observação. Num esforço paralelo ao da *mimésis*, textualiza minuciosamente: quanto mais amplo é o léxico daquele que descreve, mais precisa é a descrição; quanto maiores são as competências técnicas daquele que pinta, mais e precisão e riqueza visual tem a descrição pictórica. O exercício descritivo exige uma aproximação do olhar. Quando afastado, posiciona-se no domínio das generalidades, nomeadamente como listagem de nomes genéricos onde prolifera a riqueza dos termos como recurso vocabular. A deslocação aproximativa do olhar (movimento de *zoom-in*) exige a especificação caracterizante do que se vê, faz a convocação do que é próprio e individual de modo a individuar pela adjectivação, através da enumeração dos detalhes, da exactidão dos pormenores e da fidelidade cromática, que são reflexo da descritibilidade, da visualidade e da legibilidade do que está em foco na observação⁴⁸⁹. Este enfoque aproximativo é exigido quer na descrição textual, quer na descrição feita pela pintura. **A ordem natural das coisas** (Figura 1), mais do que descrever, inscreve

⁴⁸⁹ Na pintura, da macro à micro observação dá-se uma gradual aproximação do olhar onde é possível ver detalhadamente as características do representado. Mas, ao insistir na aproximação, da micro à nano-micro, estas características dissolvem-se. Então, o reconhecimento do que está representado (*mimésis*) dilui-se ao ser substituído pelas constituintes últimas da pintura: o pigmento, a pincelada, o gesto. Se o movimento é ao contrário, ou seja, vai em direcção ao infinitamente distante, as figuras enevoam-se até deixarem de ser reconhecidas: dissolvem-se na profundidade. Louis Marin acrescenta: «(...) O objecto descrito-contemplado não é identificado. Ele apresenta-se como potência do olhar e da descrição apenas nesta variação, nesta oscilação entre afastado e próximo; ele aparece como efeito de uma flutuação, de um ritmo, de um estado de fluência que é a dimensão originária da forma; um fluxo que nem o nome nem a figuram conseguem parar para que se conceptualize ou tematize» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, op. cit., p. 266.

e, nesta inscrição, alude ao género e à estrutura da paisagem que revém da posição de cada termo pintado na composição da pintura⁴⁹⁰ e da força do seu campo poético. As palavras, tal como os fonemas, têm uma pertinência distintiva (relação do significante com o significado), e suscitam campos semânticos⁴⁹¹ e poéticos. A inscrição de cada letra que constitui as palavras seleccionadas é sublinhada pela grelha de xadrez representada como plano de referência (e intermédio): uma grelha ilusória construída por cubos bi-coloridos onde, em cada uma das suas faces, se desenha a letra, pintada em contraste, numa relação forma-fundo. É no jogo de concatenação entre letras que se geram as palavras. Jogo de construção que, paralelamente, se faz como jogo de encaixe de cubos e duplamente: para dentro e para fora da superfície axadrezada. Os cubos encaixam e desencaixam na grelha deixando espaços ocultos. Em cada uma das faces visíveis destes cubos, um jogo semelhante ora mostra as letras como entalhe na superfície, ora deixa as outras por preencher, vazias de letras⁴⁹².

Na pintura **Misterioso crustáceo** (Figura 3), o plano de referência tem uma performatividade diferente da de **A ordem natural das coisas**. Em vez de um xadrez (cúbico), onde os espaços quadrangulares estão saliente ou ocultos, é representado um padrão geométrico que obedece a uma grelha ortogonal cuja polimorfia figural mostra o que se pode desenhar a partir dela tendo como recurso a direcção linear, ou seja, as linhas verticais e horizontais que constituem o esquema básico da grelha, e as diagonais, ascendente ou descendentes, que subdividem a retícula.

⁴⁹⁰ Dentro dos géneros da pintura o mais descritivo é a natureza-morta (nas suas nove variantes). De facto é esta descritibilidade do visível e do observável que caracteriza fundamentalmente este género pictórico.

⁴⁹¹ Conforme CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 42.

⁴⁹² O jogo de encaixe dos cubos como peças de lego faz alusão à técnica da imprensa que inventa peças de entalhe manipuláveis e individuais para cada letra (como um carimbo); a necessidade tecnológica exige, ainda, peças de entalhe que ocupam todos os espaços entre as palavras, as margens (molduras), as entre linhas do texto, visíveis na página como espaços brancos, (vazio tipográfico), imprescindíveis à elaboração do sentido visual do texto impresso e, também, à organização do seu sentido verbal. O exercício de *Un Coup de Dés* (de 1898, editado em 1914) proposto por Mallarmé questionará a capacidade expressiva do branco como elemento criativo na poesia visual: para isso será determinante considerar os espaçamentos e os seus respectivos equilíbrios visuais, no preenchimento da superfície /suporte entre o que é espaço vazio e o que é traço. Pelo traço considera-se a importância dos «tipos» gráficos (com e sem serifa), na sua diferenciação de intensidade figurativa que dá relevo ao desenho das letras e aos seus sentidos paralelos: a letra serifada é associada a documentos clássicos, a sem serifa, à tecnologia científica. A visibilidade é, então, considerada como parte integrante da escrita dentro da criação literária europeia.

«En créant la géométrie les Grecs ont posé pour la première fois le principe de la maîtrise intellectuelle de regard»⁴⁹³.

Figuras geométricas, nomeadamente cruces e estrelas, dão-se a ver num aparente caos cromático que faz derivar o padrão de uma regra fixa. O ambiente cromático deste fundo geométrico constitui-se por quatro cores: verde e vermelho (complementares) preto e branco (opostos) e pergaminho (pigmento que, como o nome indica, imita a coloração natural desta matéria). É a própria qualidade de superfície de cada cor que garante a sensação de proximidade e de afastamento visuais e, neste jogo, concede protagonismo a umas figuras (geometrizadas) em detrimento de outras. Uma excepção é produzida, intencionalmente, na planificação do fundo pela representação de um momento delimitado por nove quadrados da grelha, no canto inferior direito. Na geometria deste padrão é aberta uma concavidade (ilusão em perspectiva) para acolher a representação do bicho-de-conta. Trata-se metaforicamente de uma caixa-casa onde o «maravilhoso crustáceo» é representado através de exercício mimético de carácter científico.

Sobre alguns quadrados por dividir (independentemente da sua coloração) inscrevem-se números. A numeração, patente no desenho, é transposta não como um exercício mimético mas como exercício conceptual onde os números (quaisquer) se alinham visualmente como numa equação (soma?, subtracção?, divisão?, multiplicação?), propondo um raciocínio aritmético e, talvez, matemático. Importa que seja uma contagem, uma ‘conta’, uma acumulação de signos numéricos. Esta aglomeração desenha-se como caligrama porque está afecta às expressões «MISTERIOSO CRUSTÁCEO» e «bicho-de-conta». Expressões descritivas e afins (de acordo com a autoridade enciclopédica) intitulam a pintura e conferem sentidos, outros, à representação dos números. A contagem é o exercício de descrever, um a um, todos os números, seguindo uma determinada ordem (ascendente ou descendente, par ou impar, multiplicando por três, quatro, etc. – como na tabuada –, nomeando os que são primos, seguindo a regra de *Fibonacci*, ...). **Misterioso crustáceo** não regista qualquer destas sequências: a escolha é feita ao acaso, um acaso determinado sob o constrangimento do registo da forma individualizada de cada algarismo, num raciocínio aleatório. Os números, do um ao nove, são desenhados no modo árabe e

⁴⁹³ «Os Gregos, ao criarem a geometria, estabelecem pela primeira vez o princípio do domínio intelectual do olhar» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 227.

dispersos ou alinhados na horizontal (próximos e afastados) e na vertical, preenchendo alguns dos quadrados do padrão de fundo. Assim, tal como a personagem principal desta pintura encontra o seu lugar, a sua caixa, a sua casa, na grelha composicional ortogonal de desenho estrutural e estruturante, também os números e as letras se encaixam e enquadram, de modo a que cada signo faça casa da quadrícula onde se inscreve, respeitando o limite quadrangular. A homogeneidade do quadrado desenvolve-se como heterogeneidade, na medida em que cada espaço da grelha se distingue pela inscrição numérica e textual, pela figurabilidade geométrica de estrelas e cruces e, ainda, pela modelação mimética da personagem principal. Com tinta branca opaca (titânio), tal como se pintam os números, inscrevem-se e organizam-se os enunciados «bicho-de-conta» e «MISTERIOSO CRUSTÁCEO», ou seja, a cada quadrado da grelha corresponde uma letra (maiúscula ou minúscula se pertence ao enunciado «bicho-de-conta» ou ao «misteriosos crustáceo», respectivamente, dando a ver cada caractere do termo, na sua posição correcta, fazendo da sucessão de quadricular horizontais a sucessão das letras do termo⁴⁹⁴.

Em ambas as pinturas, a inscrição escapa à estrutura frásica para dar relevo à figura gramatical do nome como termo isolado ou agregado a um adjetivo qualificativo. Se «a frase é um tempo sucessivo, linear e homogéneo constituído por uma série de instantes ou de momentos presentes, empilhados sobre uma linha direita – o imaginário metafísico do tempo ocidental»⁴⁹⁵ –, o substantivo (ou o nome) é atemporal, infinitamente; é virtual e está fora de qualquer assertividade. Partilha com a pintura essa qualidade, simultaneamente, dentro e fora do tempo.

A equivalência entre uma palavra particular e o ideograma – signo que incorpora formas da língua (em vez de ideias) – não é obrigatória, justamente trata de uma questão de correspondência (em vez de obrigatoriedade)⁴⁹⁶. Propõe Christin que logograma seria o termo mais adequado para esta figura (ideograma), nascida do erro

⁴⁹⁴ O caractere tem a presença certa e incontestável da imagética, cujo valor verbal sugere uma inacessibilidade: é produto de fascínio (da observação do real percebido pelos olhos e pelos ouvidos e, ainda, pela memória) e por um repúdio (no sentido em que também a escrita vem criar a problemática do signo, quer dizer da ausência): o ideograma adquire, nestas operações contraditórias, uma originalidade singular fundamental e profundamente in-coerente, de ser umas vezes único e indivisível e outras, fértil e parasitário. Conforme CHRISTIN, Anne Marie, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹⁵ MARIN, Louis, *Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura*, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁹⁶ CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 69. «Il est faux d'imaginer en effet qu'à tel idéogramme particulier correspond tel mot particulier».

em fazer analogia entre unidade icónica e a figuração gráfica interpretada como representação realista das coisas. A sequência de ideogramas funciona como uma colagem e a sua interpretação origina uma palavra: perante a necessidade de compreender a sequência faz-se uma interpretação do enunciado proposto; uma interpretação da ordem da aproximação linguística (ao ideograma). Nos pictogramas que precedem os ideogramas, o valor realista inicial conserva a significação à medida que a sua forma se altera e abstractiza em caractere⁴⁹⁷. A leitura dos pictogramas inspira uma acção (em vez de uma informação), na medida em que se afasta de um exercício de decifração ou tradução verbal de um texto. Por sua vez, o ideograma resulta da associação entre a palavra e a imagem, numa correspondência entre oralidade (palavra), registo dessa oralidade (escrita) e a imagem de referência (a qualidade sígnica da linguagem)⁴⁹⁸. Durante o seu processo evolutivo dá-se a redução da figura inicial ideogramática a um módulo uniforme e privado de coerência referencial, ou seja, desligado da imagem que o originou⁴⁹⁹, num movimento de abstractização do seu *morphos*. É deste afastamento que deriva a dissemelhança entre a palavra (oral ou escrita) e aquilo a que faz referência, na sua qualidade de signo. Os

⁴⁹⁷ A autora usa o termo «abstracto» porque o caractere perde as características visuais que permitem reconhecê-lo na sua relação mimética (de origem) com o modelo.

⁴⁹⁸ O ideograma manifesta a transferência definitiva do visível em direcção ao legível. O valor do ideograma não é equivalente a uma palavra e o seu sentido é de ordem simbólica. Na medida em que se articula e contamina com outras figuras abstractas, simbólicas ou figurativas, dentro da superfície suporte que as une, a sua interpretação depende do contexto, releva da partilha do suporte e da distância (ou intervalo) que cada uma das figuras mantém entre si. Espaço que afasta ou agrupa, indicando um isolamento ou um agrupamento. Paralelamente, e por analogia os pontos luminosos que pontuam o céu, tanto no texto como na pintura, a área ocupada pelas letras e/ou pelas figuras na área de superfície, bem como a escala da sua representação, permitem equacionar a sua importância por comparação. O espaço «entre» as estrelas, «entre» as palavras ou «entre» as figuras pintadas, é pensado como distância significante: pensamento que nasce a partir do exercício de observação do céu e da transposição (deste exercício) para o fundo branco da página ou para o suporte pictórico (superfícies que substituem, metaforicamente, o espaço celestial). É deste pensamento espacial do «entre», implícito na localização relativa de cada elemento (figural ou escritural) na composição dentro do suporte e na área de superfície, que nasce o espaço «branco» ou «vazio» como espaço elementar. Ler é um exercício que se faz pela observação do suporte e associa tanto as figuras (caracteres) como a distância entre conjuntos de figuras (termos, frases, parágrafos), dando sentido e significado a esta compartimentação do suporte de inscrição que implica a sua des-codificação. É, portanto, desta análise que o observador se tornar leitor, ao mesmo tempo que mantém a percepção englobante dos cheios e dos vazios.

⁴⁹⁹ CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit.. No capítulo *Le signe introuvable: mirages de l'alphabet* (pp. 33-52), a autora afirma que a segunda e última fase da criação do alfabeto testa a transferência definitiva do visível em direcção ao legível e inaugura o sistema de escrita como o conhecemos hoje, no seu sentido mais complexo e rico, em dois aspectos que são garante do seu funcionamento: a definição do signo visual e a desambiguidade. Estes signos estruturam e dão a ver a evolução do caractere e, continua a autora, são arrancados da imagem e da palavra (à oralidade).

termos seleccionados em **A ordem natural das coisas** colaboram, na sua qualidade sígnica, no reenvio (da ordem da metáfora) à cena paisagística não pelo seu *morphos* mas pela sua significação. Para que o seu significado seja imediato é fundamental a boa forma da representação pintada onde as letras, soladas nas faces dos cubos, se associam na construção de cada termo, e a plasticidade deste registo não impede o trânsito imprescindível com o que significam. À transparência da sua significação e convocação significativa associa-se o conceito de paisagem como género pictórico com regras próprias, permitindo

«(...) considerar de uma forma rigorosa os problemas vindos da opacidade do signo e da representação, em particular da sua materialidade nas suas diversas substâncias de expressão e segundo a sua organização própria (voz, grafismo, desenho, cor, etc.) e dos efeitos dessa materialidade sobre a imaginação, a sensibilidade, o prazer da vista ou do que se ouve)»⁵⁰⁰.

Os termos pintados, no seu isolamento frásico sobre a grelha que estrutura a composição pictórica, embora evoquem uma escrita agramatical, constroem um enunciado coerente que permite distinguir áreas na composição e atribuir-lhes uma significação específica, e ainda confere inteligibilidade aos espaçamentos visuais e à distância entre cada termo nas suas posições relativas que são produtoras de sentido. Na ausência de conjuntos frásicos, as inscrições definem subconjuntos simples: termos isolados («céu», «cavalo», «cogumelo», «esqueleto») e nomes adjectivados («aves úteis», «misterioso crustáceo» ou «bicho de conta») que se dispersam pelo suporte pictórico. Na escrita destes termos, a separação é uma distinção visual e tem como finalidade a sua leitura oralizada.

«La séparation des mots, apparaît dans le manuscrits anglais et irlandais du XII^e siècle»⁵⁰¹.

Nestas pinturas, a separação (e posicionamento espacial) é consequente de várias correlações, a saber: por referência ao esquema paisagístico, no caso de **A ordem**

⁵⁰⁰ MARIN, Louis, *Experiências estéticas no laboratório da escrita-imagem*, op. cit., p. 92.

⁵⁰¹ «A separação das palavras aparece nos manuscritos ingleses e irlandeses do século XII» (tradução livremente minha). SAEGER, P. op. cit., p. 132. O autor continua: «(...) a consequência espontânea de um contacto entre as tradições literárias ossificadas no fim do Império Romano e a cultura oral e iletrada dos Celtas. A separação das palavras ajudará os padres celtas iletrados, cujo domínio do latim deixa muito a desejar, a pronunciar correctamente os textos litúrgicos que são lidos em voz alta» (tradução livremente minha). Citado por CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 38, em nota.

natural das coisas, ou ao jogo ilustrativo que se faz a partir do termo «bicho-de-conta», no caso de **MISTERIOSO CRUSTÁCEO**; nos cortes gráficos (aplicados à parte superior das letras que inscrevem o termo «esqueleto»), na omissão parcial do *morphos* desses caracteres pintados (que em nada impede a sua leitura); e nas permutas ou oscilações das unidades sógnicas, nomeadamente na representação da numeração árabe; nos paralelismos entre esquemas de composição (gráficos/pictóricos e conceptuais) patentes pela transposição do desenho para a pintura (o primeiro tomado como modelo, o segundo, como re-apresentação). Justamente, e do ponto de vista processual, a transposição para a pintura dos desenhos **Paisagem** e **Maravilhosos crustáceo** enquanto **poemas visuais** (denominação que integra o título constituindo um subtítulo de carácter contextual) faz uma abordagem crítica à aparente claridade do discurso racional, através da sua amplificação poética e plástica, gráfica e pictórica. A particularidade de cada discurso na sua especificidade linguística recorre a termos concretos e determinados (o seu léxico específico); mas existem algumas palavras migratórias, palavras que circulam por diferentes contextos linguísticos, justamente pela sua ampla capacidade em significar. Estes termos caracterizam-se por uma elasticidade que permite a eficácia da sua circulação⁵⁰². A elasticidade, se é uma qualidade intrínseca desses termos, nos seus vários discursos possíveis, pode estar em potência noutros (aparentemente mais estáveis), e ser activada fora do contexto propriamente linguístico, pela sua transposição para outro, não-linguístico, nomeadamente, a pintura (e como se verifica em **Maravilhoso crustáceo**). Esta transposição só se viabiliza com eficiência porque equaciona e adequa cada *media* envolvido: a poesia, o desenho e a pintura fazem-se corresponder exigindo elasticidade aos termos, às figuras, aos conceitos em trânsito. Na passagem do poema visual para pintura existe um precedente (faz-se por causa de) e uma relação de causalidade, sendo a causa, a prática crítica do exercício de transposição proposto no duplo aforismo *ut pictura poesis, ut poesis pictura*. A descontinuidade entre os dois (poema e pintura) é a fractura que distingue, que separa; um descontínuo essencial que instaura a sua diferença constitutiva à qual subjaz uma filosofia da ordem. Latente nos esquemas de composição do género paisagístico, esta filosofia propõe a ordenação do mundo numa lógica conceptual e formal da pintura:

⁵⁰² Conforme LOURENÇO, Eduardo, «Michel Foucault ou O Fim do Humanismo», prefácio a FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas...*, op. cit., pp. 10-14.

«o que não aparece [a paisagem] funda a lógica paradoxal do que aparece como estrutura susceptível de ser descrita e compreendida»⁵⁰³.

As palavras pintadas e isoladas têm o efeito de sentido que produz a sua presença expressiva no suporte de inscrição e que sublinha a sua localização relativa. Obedientes ao sistema alfabético de escrita (seguindo uma ordem verticalizada, de cima para baixo, da esquerda para a direita, no movimento da sua inscrição), os termos inscrevem-se como num livro, ora isolados, ora adjectivados, são forças sónicas na medida em que fazem transparecer sentido(s): em «**MISTERIOSO CRUSTÁCEO**», o sentido revém do imaginário a que o termo «bicho-de-conta» faz apelo; em **A ordem natural das coisas** o sentido é alusivo à geometria estática das composições paisagísticas. Um outro sentido, ainda, constrói-se com o jogo esquemático do xadrez enquanto jogo de cubos ou dados lúdicos que, em vez de *x* pontos ou números, e através das suas letras, reenvia para a terra ou para o céu, construindo o *topos* paisagístico originário:

«Le double jeu de dés et du ciel, table de divination noire et blanche, de l'absolu et du hasard, c'est dans et par le livre qu'il opère et se justifie. Le livre, intervention non seulement formelle mais historique de l'homme en terre d'écriture»⁵⁰⁴.

A figura da metáfora assume um papel determinante nos reenvios sónicos dos desenhos e das pinturas (como se fossem páginas de livros). Ela faz a relação transversal entre inscrição (pintada ou impressa) e a(s) imagem(s) (da percepção e da mente):

«Do grego *phora* – movimento – meta – em direcção ao discernível, viagem em direcção ao visível, (com os termos afins: *epiphora*: movimento metafórico anterior à objectivação de um sentido figurado e *anaphora* – indicação, movimento para trás...), o elemento transversal à metáfora e a estas duas outras figuras é da ordem do movimento, da transferência. Enquanto tropo, a metáfora não designa um *topos*, ela não é estática, dá-se no movimento para;

⁵⁰³ *Idem*, p. 14.

⁵⁰⁴ «O duplo jogo, de dados e do céu, a tábula de adivinhação preta e branca, do absoluto e do acaso, é no e através do livro que ele opera e se justifica. O livro, intervenção não somente formal mas histórica, do homem na terra da escrita» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 216. A parafrasear a autora na sua análise a *Un Coup de dés* de Mallarmé, esta citação foge ao contexto de origem mas ilustra o jogo das alusões proposto por **A ordem natural das coisas**.

sendo uma transposição, é capaz, também, de dar a ver o processo de conhecimento e o conhecimento como processo»⁵⁰⁵.

Na constituição da metáfora encontram-se figuras como a *evidentia* e a analogia.

A *evidentia* é da ordem do visível e impõe-se como ostensão de verdade, clareza e visibilidade entre percepção e linguagem⁵⁰⁶. A analogia é a semelhança ou conformidade de duas coisas entre si. As razões que estimulam o exercício de convocação metafórica do género paisagístico latente em **A ordem natural das coisas**, são duas. A primeira assenta na formulação de um sistema de coerência constituído pelos termos pintados; um sistema metafórico onde, na sua transparência sígnica, as palavras se reforçam mutuamente para caracterizar *topos* (um ou mais) dentro do espaço pictórico. A segunda exige, *a priori*, a experiência da paisagem como experiência imprescindível que põe em marcha esta rede de convocações que a transparência dos signos veicula (*en abyme*) e que é responsável pela produção de conhecimento, pela formulação e reformulação de conceitos (nomeadamente, o da própria paisagem). O exercício metafórico impõe uma dimensão cognitiva⁵⁰⁷ na medida em que a maioria dos conceitos fundamentais, que organizam e orientam o pensamento, têm na sua origem, metáforas de natureza física ou cultural. Justamente, as ciências cognitivas entendem-na como operação de transposição do conhecido e do vivido, para o desconhecido e para o abstracto, por exemplo, da experiência da paisagem para o conceito de paisagem, num trânsito que remete a metáfora para a ordem do invisível⁵⁰⁸ pela sua necessária evanescência.

O movimento veiculado pela metáfora é um movimento que se estabelece entre termos dissemelhantes e apenas substituíveis porque encontram afinidades no jogo metafórico através da analogia como processo de compreensão da interferência e da correlação, na mescla de sentidos próprios (sinonímicos) e im-próprios (sinonímicos em potência, sendo o exercício metafórico o que concretiza essa potência). Assim, o

⁵⁰⁵ BABO, Maria Augusta, «Da Imagem na linguagem», *op. cit.*, pp. 29-30.

⁵⁰⁶ Conforme GIL, Fernando, *Traité de l'évidence*, Grenoble, Ed. Jérôme Million, 1993.

⁵⁰⁷ Conforme LAKOFF, G. e JOHNSON, M., *Metaphors we live by*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

⁵⁰⁸ DERRIDA, Jacques, «La mythologie blanche», in *Marges - De la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 254.

processo transitivo entre termos análogos, se assenta na semelhança terá de comportar a percentagem de dissemelhança que é geradora do novo (um im-próprio que lhes confere a característica da elasticidade). Esta percentagem ínfima e imprescindível corresponde ao «a-», prefixo simultaneamente privativo e agregador, de a-na-logia: «a» que é expressivo do mesmo enquanto outro e responsável pela eficácia do trânsito na produção do sentido metafórico – que concede uma elasticidade imprópria aos termos no seu movimento transitivo. Percentagem ana-lógica onde o prefixo «ana-», ao mesmo tempo que garante a semelhança introduz, subtilmente, a diferença, num movimento em anacruze: um «jogar para trás»⁵⁰⁹ que releva de uma hesitação dos significados de cada termo em virtude de um novo significado, uma hesitação que se faz a partir do cruzamento entre o que é semelhante e o que escapa à semelhança, um encontro que põe em equilíbrio o conceito de inadequado. A dissemelhança adequada, constitutiva da analogia, é o processo fundador do exercício metafórico tal como é entendido pela retórica clássica; um processo que amplia, ou melhor, que estica o significado dos termos pela pertinência da sua comparação (no exercício da correlação). A analogia constitui a própria renovação significativa dos termos, na medida em que os introduz na lógica da sua modificação ao garantir-lhe elasticidade – uma propriedade que permite esticar o significado próprio do termo além do seu limite, para fora da delimitação que lhe é própria:

«a metáfora guarda o sentido primeiro e dele deriva para um sentido acrescentado, para uma região imprópria»⁵¹⁰.

ou melhor, uma zona imprópria, na medida, em que faz crescer o território de significação dos termos: é uma conquista. Esta é a função da metáfora no processo de pensamento, uma função da ordem da *poïesis* que amplia a significação para fora da linguagem em direcção à imagem: na direcção da imagem, conquista-a e faz dela o seu território de significação. É esta a sua *virtus*: a virtude inesperada de fazer imagem (ou mesmo de constituir um imaginário) a partir da linguagem, força surpreendente que faz transitar a ordem textual para a ordem imagética, num apelo (que é uma imposição à

⁵⁰⁹ «Jogar para trás» é uma das expressões para definir o conceito musical de anacruse, do grego *anákrousis*. Conforme *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, *op. cit.*.

⁵¹⁰ BABO, Maria Augusta, «A dimensão imagética da metáfora», in *Revista de Comunicação e Linguagens – Retórica*, nº36, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 2005, p. 109.

cognição) onde, imprevisivelmente, a linguagem dá a ver porque se impõe ao olhar, porque põe diante dos olhos a imagem enquanto resolução e ampliação dos significados. A metáfora caracteriza a transparência símica como reenvio imagético⁵¹¹. É esta a força dos termos inscritos na pintura **A ordem natural das coisas**: força de um reenvio sob o efeito de uma surpresa onde o conceito de paisagem (como arquétipo estruturante da sua composição visual) se impõe ao imaginário tornando adequados os termos inscritos, na medida em que o seu duplo estímulo (visual e textual) afecta o seu valor cognitivo, pático e estético. A intensidade da metáfora está na sua capacidade de *escrever* imagens cujo sentido (propriamente textual) se (con)funde nos sentidos (da percepção) e funda significados (outros) que afectam, justamente porque exigem a experiência vivencial da paisagem enquanto rememoração que se dá em batimento com a imagem da percepção (a pintura) e a imagem mental (estimulada pelos termos no seu posicionamento específico dentro da superfície pictórica).

As palavras inscritas em **Paisagem – poema visual** e em **A ordem natural das coisas**, abrem, por si, campos de sentido e campos imagéticos. No jogo de posicionamentos que a composição espacial exige, elas fazem equivaler os cânones da representação paisagística a uma geometria de ocupação do espaço pictórico: carregadas de significados textuais e imagéticos dão a ver o trânsito da metáfora. Por seu lado, a dupla **Misterioso crustáceo – poema visual** e **Maravilhoso crustáceo** vão ao encontro do processo metafórico pela lógica da ilustração e da ironia, num jogo que multiplica os sentidos do termo «conta» na sua associação ao termo «bicho». A numeração inscrita faz apelo aos raciocínios aritméticos e matemáticos onde é imprescindível, e a sua figuração impõe um pensamento sobre o número (pensamento a que o âmbito da escrita não é, de todo, alheio), evoca os múltiplos exercícios a que está afecto, sem necessidade de os especificar. A metáfora encontra o seu lugar na transformação dos números inscritos como figuras em potência para a constituição inesperada de um imaginário coerente e abrangente.

⁵¹¹ Conforme RICOEUR, P., *A Metáfora Viva*, Porto, Rés, (1ª ed.,1983), 1975.

CAPÍTULO XVI

FUROR LOQUENDI

Furor Loquendi é uma dupla formulação pictórica (*I* e *II*) com similitudes evidentes sobre o «velho hábito da linguagem que toma a imagem pela própria coisa»⁵¹².

Entre as palavras inscritas no primeiro plano da representação, como num ecrã transparente, e as figuras representadas dos planos posteriores constroem-se relações de designação, denominação, descrição e classificação.

A designação faz corresponder a figura (de um animal, de uma fruta) à legenda (e vice-versa) por proximidade ou por sobreposição: põem as inscrições pintadas numa relação imediata e espacial com a figura que lhes está mais próxima, permitindo aferir que o «isto» inscrito é «isto» que está figurado ou «isto» que eu represento chama-se «isto» que está escrito; as duas representações (textual e figural) dão a ver: mostram-se uma à outra, numa convocação mútua⁵¹³.

A nomeação vai especificar, estreitar a relação entre figura e linguagem pela atribuição do nome que delimita e separa cada figura das restantes.

A descrição, por sua vez, caracteriza pela atribuição de adjetivos (lexicais).

A classificação posiciona dentro das genealogias e das etimologias.

A correspondência entre estas legendas pintadas sobre ou junto às figuras é de ordem ilustrativa. A sua vizinhança espacial, na composição esquemática da pintura (entre primeiro e segundo plano, por proximidade e/ou sobreposição), garante uma dupla função às legendas: uma linguística, a nomeação; a outra representacional, a planificação de um ecrã transparente e próximo do observador⁵¹⁴.

⁵¹² FOUCAULT, Michael, *Isto não é um cachimbo*, op. cit., p. 20

⁵¹³ Não se trata de mostrar o modelo real mas de fazer um circuito demonstrativo entre as duas ordens da representação em causa: a linguagem remete para a imagem e vice-versa (embora aqui a linguagem participe da imagem: a escrita faz parte dos elementos da própria composição pictórica).

⁵¹⁴ Se, nestas duas pinturas, este ecrã é virtual, numa das peças de *Le devenir/deviner-fable du monde* (capítulo IV) ele é constituído por um vidro. Sobre este vidro, que separa o observador da superfície pictórica, é pintada a inscrição.



Figura 1. René Magritte (1898-1967), *Ceci n'est pas une pipe*, 1920, óleo s/tela, 60x81cm, Los Angeles County Mudeum of Art, Los Angeles.

Ao contrário do que acontece com o célebre *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte (Figura 1) onde o sentido do figural é contrariado pela legenda, em *Furor Loquendi I e II*, as figuras aliam-se à inscrição para sublinhar a mesma orientação de sentidos: pelo escritural duplica-se o sentido sugerido no figural, ou seja, esta relação estrutura-se nas significações, no reenvio sógnico.

«Une fois rigoureusement posé que, comme structure signifiante, toute représentation, qu'elle soit de langage ou d'image, se présente représentant quelque chose, c'étaient désormais les modes spécifiques particuliers de l'articulation de l'opacité réflexive et de la transparence transitive de la représentation dans le champ des arts visuels, c'étaient les figures et configurations historiques et culturelles, idéologiques et politiques que singulièrement cette articulation prenait dans telle œuvre, telle commande, telle programme, c'étaient tous ces domaines d'objets indissolublement historiques et théoriques qui se trouvaient être les enjeux de la recherche»⁵¹⁵.

Uma redundância entre a representação figural e textual estabelece um sentido repetitivo e, dentro do regime desta representação pictórica, também a tradução é convocada para desdobrar a nomeação em idiomas distintos, de origens latina (latim,

⁵¹⁵ «Uma vez colocada com rigor como estrutura significante, toda a representação, fosse ela de linguagem ou de imagem, apresenta-se representando qualquer coisa, eram a partir de então, esses os modos particulares da articulação da opacidade reflexiva e da transparência transitiva da representação, dentro do campo das artes visuais, eram das figuras e das configurações históricas e culturais, ideológicas e políticas, que de forma singular esta articulação toma em tal na obra, em tal programa, em tal encomenda, eram todos estes domínios de objectos indissolivelmente históricos e teóricos que constituíam os desafios da pesquisa» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Opacité de la Pinture...*, op. cit., p. 15.

português e francês) ou anglo saxónica (inglês). Na inscrição destes termos seleccionados são inteligíveis lógicas de étimo divergentes.

Ambas as formulações pictóricas enformam (quase) as mesmas figuras (animais) que se fazem acompanhar de (quase) as mesmas legendas. Este exercício de duplicação ou dobragem determina-as (às pinturas) como afins e permite aferir que premissas representacionais idênticas podem gerar objectos distintos, a saber: *Furor Loquendi I* (Figura 2), como uma pintura única e autónoma, e *Furor Loquendi II* (Figura 3), como uma instalação de dezassete pinturas.



Figura 2. Ema M, *Furor Loquendi I* ou *A árvore enciclopédica* ou *Fabuleira*
2010, 140x175cm, óleo s/ tela.



Figura 3. Ema M, **Furor Loquendi II**. Vista da instalação na Fundação D. Luís I, Cascais.

Uma grelha de semelhanças sustenta o regime imagético destas duas obras: os animais são identificáveis pela sua representação pictórica, pela sua figuração que capta e mostra as características que os individualizam e identificam (ainda que esta representação possa divergir entre **I** e **II**), e a cada uma destas figuras é associada uma legenda pintada que as nomeia (porém, embora o conteúdo linguístico seja o mesmo nas duas obras, o *morphos* e o *tipo* da letra que inscreve é distinto).

Em termos metodológicos (*modus operandi*), a inscrição é a última acção pictórica uma sequência projectual do fazer/construir desta(s) pintura(s). Este gesto final, feito pela acção de pintar a legenda (onde a inscrição se sobrepõe ao que já está pintado, a saber: as figuras) vai iludir um ecrã vertical (e virtual) sobre todos os planos da representação – como se as inscrições fossem suportadas por um vidro transparente colocado sobre a pintura. Esta ilusão deve-se a um desajuste entre perspectivas: as legendas são pintadas de frente para o observador, num plano vertical; as figuras e o seu cenário obedecem às regras da profundidade. Justamente, as inscrições participam na pintura como um carimbo: são pintadas com o mesmo *medium* (óleo) das figuras e do cenário ou plano de fundo, passando a fazer parte do corpo de tinta e da composição pictórica, por absorção⁵¹⁶. Fundem-se na tinta e na representação, provocando uma

⁵¹⁶ É este o método aplicado na inscrição pintada de todas as pinturas deste programa de trabalhos, à excepção da peça já referenciada, intitulada **Le devenir-fable du monde**, cuja os termos: «ciel, nuage, cerf, faune, flore, plantes, squelette, oiseau utile, animaux, renne, terre, champignon, cadavre» lêem-se sobre um vidro que protege e se sobrepõe à composição figural (Figura 5 do capítulo IV).

indistinação da ordem da matéria (os pigmentos aderem uns aos outros pelo meio oleoso) e passam a pertencer à composição ao fazer do grafismo, que caracteriza a escrita alfabética – desse traço que é desenho e se torna pintura (porque está pintado) –, uma marca estrutural e estruturante. Pode dizer-se que a inscrição se picturaliza sem perder a distinção de ordem ontológica entre designar e desenhar. O designar implica um valor deíctico – a *deixis* é o campo da mostração –, enquanto o desenhar secundariza o valor da designação (ou anula-o). O desenho faz, prioritariamente, apelo ao figural e não ao textual porque pertence ao regime do visível, dá-se a ver como revelação. O textual exige a memorização de um código e a aplicação imediata desse código no exercício da leitura, no seu reconhecimento instantâneo perante a inscrição visível (que se torna legível). Pode dizer-se que um regime intermédio, entre a designação e a desenhacção, se pode nomear desenho-como-escrita (*versus* desenho-como-figura), um conceito que permite definir toda a inscrição textual produzida pelo desenho ou, neste caso, por um pintar delimitado *a priori* pela conformidade e obediência à morfologia pré estabelecida dos caracteres do alfabeto – condição que assegura a sua legibilidade. Este desenho-como-escrita abre ao campo do exercício caligráfico porque o uso da mão é implicado directamente (mediado pelo pincel). Duas são as variantes: uma, como manuscricção (como acontece, de modo explicito, em *Furor Loquendi II*); outra, como se a máquina mediasse a escrita, na simulação de caracteres tipográficos (como se pratica em *Furor Loquendi I*).

Por seu lado, o sentido da mostração do desenho-como-figura releva da *mimésis*, embora nestas duas obras, a representação das figuras tende à sua simplificação (ainda assim, caracterizante), em vez de exercitar o *trompe-l'œil*. O desenho-como-figura exige a representação (linear) do contorno dos animais, copiando o do modelo (em referência estão desenhos de carácter científico). Um exercício de síntese, imposto pela deslocação da tri para a bi dimensão, continua na transposição da volumetria desse modelo para a sua planificação. Se o modelo é um desenho científico, como acontece nestas duas obras, há uma deslocação da representação entre dois regimes de representação: do desenho para a pintura. Porque o registo pictórico só arquitecturalmente se sustenta no desenho, a sua vocação é a mancha. Mas, a implicação do desenho na pintura é suficiente para que a grafia do texto seja assimilada, simultaneamente, como elemento plástico (figura) e grafo (traço). Deste modo, a morfologia das letras enfatiza-se pelo pintado, ganha espessura e opacidade (mesmo quando obedece às suas formas codificadas).

O enunciado escrito tem a função de legendar o enunciado figural (animal) porque partilham o mesmo referente: na representação pictórica, o primeiro nomeia e o outro exhibe. Esta partilha estende-se a uma colaboração, um aliar de forças gerador de uma potência (de mútua afectação): a inscrição faz apelo à leitura (e à transparência do signo) e a figuração faz apelo ao visível (ao mimar o modelo).

Outro ponto de união, entre o textual e o figural, é a imagética que está «dentro» da palavra – o campo poético que lhe é próprio – que, neste caso, abre a confirmações sucessivas (pelas traduções) mas também a alguns desvios do significado imediato⁵¹⁷. A escrita exterioriza-se pelo «visível» da sua inscrição. A sua presença, como elemento na pintura, permite a aferição directa entre enunciado linguístico e enunciado figural. Entre o que se lê, inscrito, e o que se vê, figurado, está o espaço da indicação. A introdução desta escrita, neste caso sob a forma de múltiplas legendagens pictóricas, vem dar voz à pintura:

«Que ‘l’œil écoute’, comme disait Claudel, signifie que le visible est lisible, audible, intelligible»⁵¹⁸.

FUROR LOQUENDI I ou A ÁRVORE ENCICLOPÉDICA ou FABULEIRA

Sobre planos secundários que se estabelecem como cenário, a interferência das letras (douradas, maiúsculas, ao modo das impressas) é de três ordens: sobreposição, deslocação e interrupção. Na figura identificada como «*chapim azul*» ou sobre a inscrição «*dominula*», pássaro e borboleta sobrepõem-se às letras «D», «O», «M» e «I» da legenda, numa estratégia que faz deslocar o segundo plano para o primeiro (e vice-versa). Da ocultação parcial do signo linguístico resulta numa perturbação da sua leitura. A legibilidade destas letras dificulta-se mas sem se comprometer, uma vez que, o reconhecimento da letra (parcialmente) representada, não sendo imediato⁵¹⁹ também não

⁵¹⁷ Por exemplo, «*pomme de terre*» (batata) que se traduziria em português por «maçã da terra» permite reelaborar «*pomme du ciel*» (maçã); ou «*mouche à miel*» que se coloca como tradução para abelha em vez de «mosca do mel».

⁵¹⁸ «Que o olho escute, como dizia Claudel, significa que o visível é legível, audível e inteligível» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 9. (com citação de CLAUDEL, P. *Art Poétique*, Paris, Mercure de France, 1941, pp. 50-51).

⁵¹⁹ A percepção humana vai reconhecer a letra e completar o que lhe falta. É este exercício (de reconhecer, no fragmento, a totalidade) que torna a leitura mais lenta.

fica inviabilizado. A evencialidade de leitura, própria da transparente aparência dos signos linguísticos, é condicionada em direcção à opacidade pela visibilidade pictórica, neste caso, também, porque as figuras (o pássaro e a borboleta) se sobrepõem às letras, ocultando-lhes pormenores, fragmentos, detalhes da *morphos*⁵²⁰. Estas letras ficam parcialmente escondidas. Por seu lado, a interrupção, como mecanismo de separação de um termo em dois, tem uma função interferencial, aferida no termo «*tuberosum*» onde o signo-figura (uma batata) separa o signo-palavra em «*Tuber*» e «*osum*»⁵²¹. «*Tuber*», como termo isolado, significa «excrecência» ou «tubérculo». Se, por um lado, participa na designação latina de «batata», por outro e numa aliança com a observação da natureza, está presente na noção de qualquer fruta, como um excesso, ou melhor, um extra que nasce da árvore.

«Tout acte de parole est à cet égard un moyen d'aprénter quelque chose qui n'est pas langage, qui ne peut pas trouver sa place au sein de l'énoncé, mais qui se maintient, comme son thème imprenable, dans l'ouverture du discours»⁵²².

Esta ligação, feita pela associação livre de ideias, é apresentada nas duas designações «*pomme de terre*» (que existe, efectivamente, no vocabulário francês) e «*pomme du ciel*» (expressão poética construída por associação), neste caso, como se a linguagem fosse um

⁵²⁰ Na pintura, há que compreender que um detalhe é toda uma outra coisa mais que um detalhe na sua definição como acção – decisão – onde se considera com minúcia e precisão todas as partes, todas as particularidades; quando é enumeração. O detalhe pode ser um fragmento, um enigma ou um acaso. Por exemplo, nos regimes do intertexto, o fragmento está afecto a uma acção de selecção, corte e colagem; mas, na pintura o espaço fragmentário é o que não garante uma unidade (no sentido de um conjunto), embora a convoque; ou seja, ele designa qualquer coisa que estava ou estará inteira (por exemplo, no corpo: o dente reenvia para a boca); implicando sempre uma separação e uma descontinuidade (mas não uma incompletude). Cf. PONTÉVIA, Jean-Marie, *Tout a Peut-être commencé par la beauté. Écrits sur l'Art et pensées détachées- II*, op. cit., pp. 230-234.

⁵²¹ Neste contexto, a interferência pode ser pensada como uma alteração «parasitária» dos/nos termos. Uma depuração da grafia de cada termo releva o seu étimo, e qualquer alteração que provoque a confusão deste reconhecimento (do étimo de cada termo) é da ordem da interferência. Anne-Marie Christin defende a importância do étimo nos termos, bem com a necessidade da sua depuração. Se o étimo é apagado com as grafias parasitas, o termo afasta-se da sua escrita de origem e perde, gradualmente, o campo de significados a que estava afecto. Remete-se para CHRISTIN, Anne Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 40.

⁵²² «Todo o acto de palavra é, sob este ponto de vista, um modo de apresentar qualquer coisa que não é linguagem, que não encontra lugar no seio dos enunciados, mas que se mantém como tema inexpugnável, na abertura do discurso» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, op. cit., p. 74.

espelhamento, a «maçã do céu» está para a «maçã da terra», assim como a batata está para aquele fruto⁵²³.

«C'est dans l'acte de parole que des mots aux choses dont ceux-ci parlent la distance est infranchissable. Il est vrai qu'elle peut en principe être sinon franchie, au moins tournée par l'usage de ce qu'il y a de 'chose' dans le mot, par la médiation de sa chair, et de l'écho que sa chair peut faire, dans la caverne de la sensibilité, à la rumeur qu'y susciterait la chose»⁵²⁴.

A representação e composição de *Furor Loquendi I* iludem uma profundidade e assumem, pelo menos, um ponto de vista; ao mesmo tempo que se dirige a um observador, exige um leitor. O olhar a que a legenda faz apelo é o da leitura: um olhar disciplinado por convenções. O olhar a que a pintura apela é o olhar que se movimenta *ad libido* pela superfície, um olhar dançante que deriva à procura de um *pathos*, uma empatia com e no que vê e, simultaneamente, uma inteligibilidade e um sentido. E a pintura dá-se a esse olhar, ou melhor, ela exige esse olhar. De outro modo, retrai-se.

Na inscrição «*pomme du ciel*» (por afinidade e confronto com «*pomme de terre*»), o recurso à adjectivação permite ir além da função designativa e acrescenta, à designação, um campo poético inesperado, através da adjectivação. O termo «*pomme*» adjectivado com «*de terre*» e «*du ciel*» – adjectivação determinante que se define pelo «elemento numa palavra composta, que encerra uma noção particular do outro elemento, ou que aponta uma semelhança formal sua, ou lhe determina uma finalidade ou, ainda, restringe o significado⁵²⁵» – tem uma qualidade translúcida e metafórica que faz apelo à imagem mental. «*Pomme du ciel*» convoca, simultaneamente, o termo «*pomme de terre*» e virtualiza a imagem como significação.

⁵²³ A lógica do étimo é ficcionada na designação «*pomme du ciel*» para acentuar a capacidade de convocação da origem que, na sua construção gráfica, cada termo (ou expressão designativa) permite guardar enquanto de desenvolve (ou transforma): o seu ADN, que dizer, a sua genética.

⁵²⁴ «No acto de dizer, a distância entre a palavra e aquilo de que ela fala é intransponível. É verdade que esta pode ser, em princípio, senão vencida, pelo menos contornada pelo uso daquilo que existe de 'coisa' na palavra, pela mediação da sua carne e do eco que a sua materialidade pode provocar, na caverna da sensibilidade, ao rumor que a coisa suscitaria» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 77.

⁵²⁵ Cf. Entrada do termo «determinante» no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, *op. cit.*

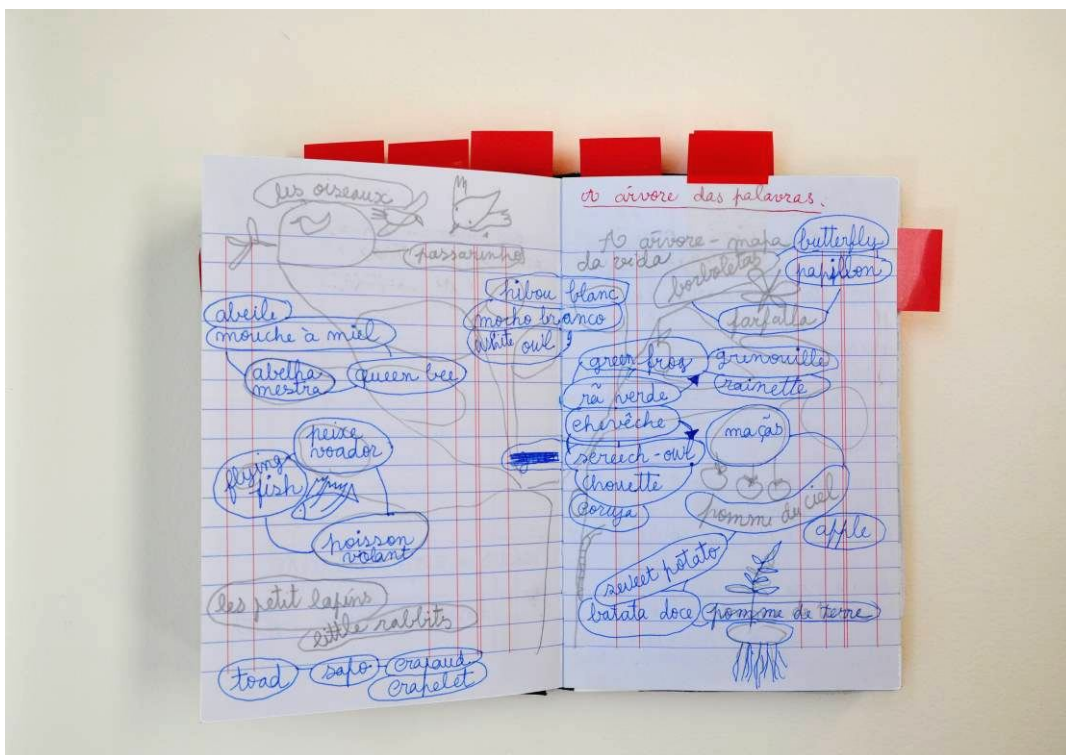


Figura 4. Ema M, Desenho esquemático para a concepção de **Furor Luquendi I**, 2009. Caderno de esboços: caneta de feltro e grafite s/papel pautado, 16.5cmx22.5cm (página dupla).

Plasticamente, **Furor Loquendi I** é concebido por alusão formal e composicional à pintura **A Virgem da Árvore Seca** de Petrus Christus (Figura 5). Toma-lhe a estrutura de cenário onde as figuras e as letras pendem de uma árvore central que domina toda a composição e o fundo obscurecido. Nesta pintura renascentista, a árvore significa a vida e a letra «a», dourada e românica, repete-se quinze vezes para simbolizar os quinze milagres da Virgem.



Figura 5. Petrus Christus (1410- 1472/73), **A Virgem da árvore seca**, c. 1460-1473, óleo s/ madeira, colecção Thyssen-Bornemisza.

Em *Furor Loquendi*, este «a» desenvolve-se nas legendas que inscrevem os nomes técnicos/científicos (em latim) e os comuns, respectivos, em três idiomas (francês, português e inglês, por esta ordem), obedecendo a uma grelha de correspondências. Cada legenda faz referência à figura a que se sobrepõe ou a que está mais próxima.

LATIM	FRANÇÊS	PORTUGUÊS	INGLÊS
AGNUS	AGNEAU	CORDEIRO	LAMB
APICULA	MOUCHE À MIEL	ABELHA	BEE
ATHENE NOCTUA	HIBOU	MOCHO	OWL
BATATUS EDULIS	PATATE DOUCE	BATATA-DOCE	SWEET POTATO
BUFO	CRAPAUD	SAPO	TOAD
CALLIMORPHA DOMINULA	PAPILLON DE NUIT	MARIPOSA	MOTH
CERVUS NIPON	CERF	VEADO	DEER
CHELONIA MYDAS	TORTUE	TARTARUGA	TURTLE
CUNICULUS	LAPIN	COELHO	RABBIT
CYANISTES CAERULEUS	MÈSANGE BLEUE	CHAPIM AZUL	BLUE TIT
ERINACEUS	HÉRISSON	OURIÇO	HEDGHOG
EXOCOETUS VOLITANS	POISSON VOLANT	PEIXE VOADOR	FLYING FISH
LEPORE	LIÈVRE	LEBRE	HARE
MALUM	POMME DU CIEL	MAÇÃ	APPLE
NIGRAM PECUDEM	MOUTON NOIR	OVELHA NEGRA	BLACK SHEEP
RANA VIRIDIS	RAINETTE	RÃ VERDE	GREEN FROG
SOLANUM TUBEROSUM	POMME DE TERRE	BATATA	POTATO
TYTO ALBA	CHOETTE	CORUJA	SCREECH OWL

Figura 6. Esquema de tradução das legendas das pinturas. Legenda: **Azul celeste** – substantivos (por vezes adjectivados) utilizados em *Furor Loquendi I*. **Preto** – substantivos comuns a *Furor Loquendi I* e *II*. **Vermelho** – substantivos (por vezes adjectivados) utilizados em *Furor Loquendi II*.

Estes enunciados seguem a fórmula seguinte: quatro nomes (adjectivados), quatro idiomas, que se equivalem, ordenados identicamente. Caracterizam o primeiro plano da

representação dentro da lógica do esquema. Por um lado, nomeiam, por outro, assumem-se como lista, especificando e individuando cada figura representada (animais e frutas). Relevam de uma organização propriamente visual a que a escrita, por vezes, se socorre:

«L'écriture n'est pas un simple enregistrement phonographique de la parole (...); dans des conditions sociales et technologiques qui peuvent varier l'écriture favorise des formes spéciales d'activité linguistique et développe certaines manières de poser et de résoudre les problèmes : la liste, la formule et le tableau jouent à cet égard un rôle décisif. Si l'on accepte de parler d'une 'pensée sauvage', voilà ce que furent les instruments de sa domestication»⁵²⁶.

O primeiro plano da pintura, dedicado a este *mise à l'écart* sistemático, parece reduzir o espaço pictórico ao da classificação.

A inscrição pintada reproduz (manuscreve) cada legenda imitando uma grafia tipificada pela imprensa e elegendo as maiúsculas – caixa alta – (no exercício de mimar aquele registo) de modo a manter as regras da escrita para organizar o espaço pictórico, como se este fosse uma página, constituindo um primeiro plano transparente onde os termos e os idiomas seleccionados se ordenam por afinidade de significado, seguindo a mesma coerência em todas as legendas inscritas. Como conjuntos gráficos, a sua legibilidade é imediata e útil à identificação das figuras no plano pictórico posterior. Se a utilidade é uma das virtudes da escrita na utopia gráfica alfabética, a fórmula escolhida para a legenda pintada vai aliar-se-lhe pela transparência: os *media* pictóricos e linguísticos colaboram numa aliança directamente proporcional e sinestésica onde a pintura ganha voz – é este o modo ocidental de conceber a escrita, é esta a sua experiência:

«Utile, l'écriture le serait dans la mesure où elle permet de conserver l'oral. Cela est vrai sans doute de l'alphabet, du moins sous sa forme latine, car son principe, phonématique et nom phonétique comme celui des abécédaires, le rend surtout *distinctif*, c'est-à-dire opérationnel dans l'abstraction»⁵²⁷.

⁵²⁶ «A escrita não é um simples registo fonográfico da palavra (...); dentro das condições sociais e tecnológicas que podem variar; a escrita favorece as formas especiais de actividade linguística e desenvolve certas maneiras de colocar e resolver problemas: a lista, a fórmula, a tabela, têm um papel decisivo. Se aceitarmos falar de um 'pensamento selvagem', estes foram os instrumentos da sua domesticação» (tradução livremente minha). GOODY, J., *La Raison graphique*, Paris, Minuit, 1979, p. 267.

⁵²⁷ «A escrita é útil na medida em que permite conservar a oralidade. O que é, sem dúvida, verdadeiro para o alfabeto, pelo menos na sua forma latina onde o seu princípio fonemático e não-fonemático como o dos abecedários, torna-o sobretudo *distintivo*, quer dizer, operacional na abstracção» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., pp. 40-

Neste sentido, o enlace entre legenda e figura assume, aqui, um carácter pedagógico que revém do seu carácter ilustrativo. O esquema gráfico do primeiro plano concorda com as figuras que habitam a cena, sendo que a posição destas na composição pictórica influi e determina o posicionamento das legendas que quer acentuar o regime de equivalências nas lógicas de reenvios entre textual e figural. Os blocos gráficos e visuais (esquemáticos) que as legendas organizam dentro da pintura permitem equacionar, também, a importância do seu espaçamento na composição. Entre elas abre-se um espaço transparente ou «vazio» que faz perceber o primeiro plano, na sua totalidade, como um ecrã cristalino. As legendas, nele inscritas com uma tinta opaca, escondem o que está imediatamente atrás da espessura do seu traço (espessura gráfico-pictórica) e dão a ver, simultaneamente, a dependência espacial entre os termos seleccionados e as letras que os constituem e, ainda, convocam a sensação (virtual) de que há um ecrã entre o observador e o cenário pictórico. Simultaneamente, o desenho desta legenda oculta parcialmente pormenores da cena que está atrás, mostra-a (a cena) através desse espaçamento essencial do qual a inscrição depende e que, neste caso, torna determinante a sua localização no primeiro plano. A relação desta inscrição com a cena confina-se à da figura-fundo onde, e em batimento, o olhar se fixa no primeiro plano (onde a inscrição se dá a ler como figuração caligráfica legível) ou projecta-se em profundidade (atravessando a inscrição, em direcção à cena). O espaçamento em direcção ao fundo (o ar entre os planos da representação) e o espaçamento planificado proposto como distância «entre» letras, termos, legendas na sua relação com a designação, gera uma dependência entre representação e suporte. Dependência

«Vraiment décisive, en fait, a été la révélation de l'image dégagée de toute référence autre que celle de la mémoire propre, et vouée enfin au seul travail, d'où devait naître sa poésie [de Mallarmé], des 'onguents' sur la toile blanche, celle qu'inaugurait Manet»⁵²⁸.

41. A autora acrescenta ainda que «(...) o alfabeto é útil porque é o mais simples dos sistemas e o número restrito de signos torna-o fácil de aprender e escrever».

⁵²⁸ «Verdadeiramente decisiva, com efeito, foi a revelação da imagem apartada do toda a referência excepto a da sua própria memória, e votada unicamente ao trabalho de onde deveria nascer a sua poesia [Mallarmé], nos óleos da tela branca, tal como a inaugurava Manet» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 225.

No exercício codificado da leitura, a memória é convocada permitindo reconhecer cada uma das vinte e seis letras alfabéticas (*tupos* e *typos*⁵²⁹) e ainda pô-las em relação. As letras e os termos destas legendas e, sobretudo, o «entre» letras, o «entre» termos e o «entre» legendas, constituem um espaçamento significante imprescindível à significação e à plasticidade da pintura.

«(...) la matière du mot intervient ici comme elle se manifeste à travers le rythme de voix, où elle procede aussi par variations, l'assimilation d'un registre à l'autre est impossible. Parce que la structure de chaque alphabet choisi fait référence à une étape particulière de l'histoire de la lettre, dont il demeure imprégné et dont il transmet la mémoire (...)»⁵³⁰.

Da leitura das legendas que sugerem, neste caso, um exercício de aferição imediato, convoca-se a memória e o imaginário dos campos poéticos propostos nos termos inscritos, na sua tradutibilidade.

Também a tripla intitulação da pintura tem um papel determinante nas possibilidades de evocação e convocação de sentidos. Se a expressão latina *Furor Loquendi* pode traduzir-se por «entusiasmo de dizer ou discursar», *A árvore enciclopédica* faz referência directa ao título de Petrus Christus (Figura 4) deslocando o tema principal da Virgem para a Árvore e substituindo o adjectivo que a caracteriza: em vez de «seca» é «enciclopédica». Este atributo próprio ou derivativo da organização da linguagem (enciclopédia é todo o livro organizado alfabeticamente que sistematiza conhecimentos em vários domínios⁵³¹) metaforiza esta árvore num veículo de conhecimento. A árvore apresenta-se (ou representa-se) como «se fosse» um livro⁵³². Por sua vez, *Fabuleira* – um termo registado, em 1817-1818, como entrada no dicionário –

⁵²⁹ A morfologia de cada letra do alfabeto tem dois modos: o minúsculo e o maiúsculo (caixa-baixa e caixa-alta) e vários tipos (*typos*) que são as suas variantes gráficas sustentadas sempre pelo *tupo*, ou seja, o modelo.

⁵³⁰ «A matéria da palavra intervém aqui como ela se manifesta através do ritmo da voz, de onde procede também por variações, a assimilação de um registo pelo outro é impossível. Porque a estrutura de cada alfabeto escolhido faz referência a uma etapa particular da história da letra, da qual está impregnado e de que é memória» CHRISTIN, Anne Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., pp. 223-224.

⁵³¹ A enciclopédia releva, ainda, de um regime de acumulação: dos termos que convocam o campo de conhecimento a que estão afectos e a sua genealogia (através dos étimos).

⁵³² «Como se» expressa já um regime de transposições, neste caso metafóricas, onde a árvore que se transforma em papel e, este, em suporte de inscrição onde a(s) história(s) se regista(m) e conserva(m). Por outro lado, a metáfora do livro remete a natureza para o domínio do legível, para o domínio dos signos cujas significações são a desvendar.

define-se como «árvore imaginada que produziria fábulas»⁵³³. O encadeamento sugestivo dos três títulos delimita um campo de sentido (poético), numa relação de perfeita identificação que gera um eco, ou melhor, faz ecoar um acordo entre as três expressões titulares. A sua descontextualização provoca uma inadequação que constrói uma estranheza poética. Como versos de um poema, e sobretudo na relação íntima que mantém com a pintura, o título multiplica as direcções possíveis de sentido.

«A pintura abraça todas as formas da natureza, vós [poetas] não tendes mais do que palavras, pondo o universal como forma. Vós [poetas] tendes os efeitos das manifestações e nós [pintores] temos as manifestações dos efeitos»⁵³⁴.

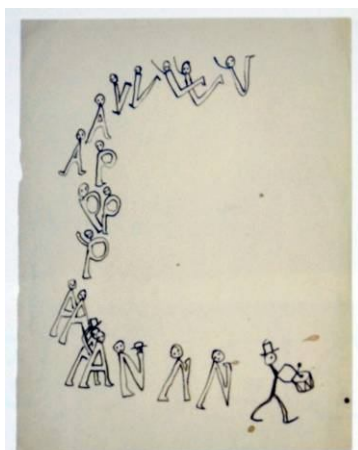
O trabalho do olhar e do ver e o trabalho da linguagem são aqui solidários e reenviam-se um ao outro, constantemente, amenizando as suas diferenças ao tematizar, poetizar e interpretar-se mutuamente.

«A introdução de uma letra num conjunto icónico constitui uma experiência crítica para esse conjunto na medida em que põe em evidência as próprias condições de representação: a letra é um operador, um catalizador – para falar em linguagem de laboratório – de opacidade ou de opacificação da representação mimética. (...) A atracção da representação da letra põe o conjunto em estado de derivação mimética ou representacional»⁵³⁵.

⁵³³ Conforme entrada do termo «Fabuleira» no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, *op. cit.*.

⁵³⁴ DA VINCI, Leonardo, Manuscrito 2038, Biblioteca Nacional de França, fólio 9 recto e verso-20 recto., citado por PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture, Masque et Miroir...*, *op. cit.*, p. 223.

⁵³⁵ MARIN, Louis, *Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura...*, *op. cit.*, p. 91. Um exemplo: nas ilustrações «Madame la Grammaire» (1936) de Vieira da Silva (*Kô et Kô e outras histórias*, Lisboa, CML/Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2001, pp. 35 e 36), a autora humaniza as letras figurando-as em movimento expressivos, em marcha ou em acrobacias.



A



B

Figura A e B. Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) *Madame la Grammaire. Notas sobre as vogais*, c. 1936, tinta-da-china s/ papel, 17.5x21cm e 21x21.2cm, respectivamente.

FUROR LOQUENDI II

Furor Loquendi II é um políptico com dezassete pinturas que se instalam segundo um critério de alinhamentos verticais e horizontais (Figuras 3, 7 e 8). A especificidade do esquema de montagem releva da proximidade da posição relativa de cada pintura quando instalada. Tanto o raciocínio, que determina posições, como o *modus operandi* da série, entram no sistema das analogias para produzirem um modelo gerativo não só de uma composição mas, e sobretudo, de uma leitura.

O princípio regulador do modo como as peças se instalam é condicionado pela sugestão de um *contínuum* entre as pinturas, determinado por duas linhas: uma, de fundo (linha de horizonte no terceiro e último plano da representação) e outra, imaginada na parede suporte (situada ao nível do olhar, a cerca de metro e meio do solo).

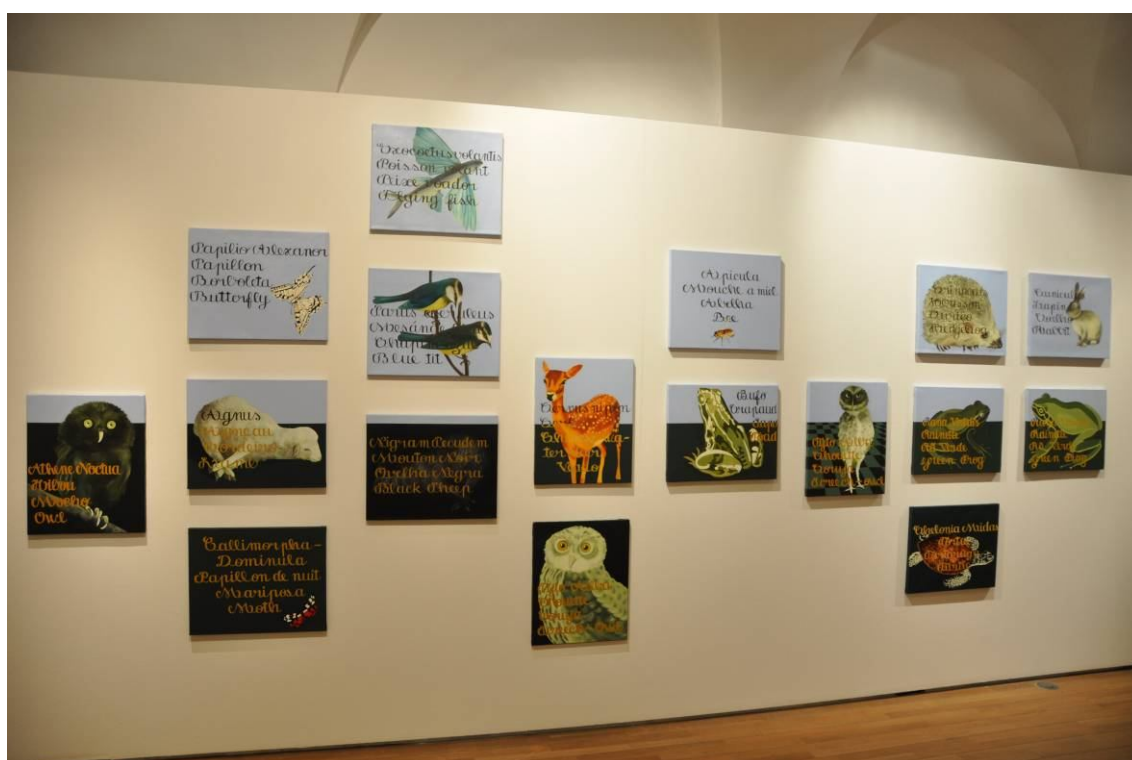
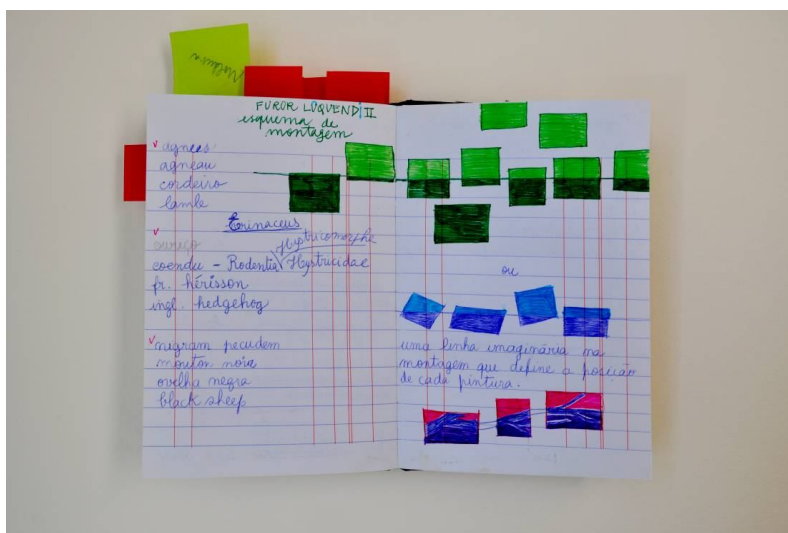


Figura 5. Ema M, *Furor Loquendi II*. Vista da instalação na Fundação D. Luís I, Cascais, 2012.

Esta linha imaginária é fundamental para o posicionamento das oito pinturas (Figuras 12, 18, 21, 22 e 23) que, justamente, definem a sua posição por concordância com esse traço e a sua composição (que representa uma outra linha definida na fronteira entre o azul ultramarino-claro, na parte superior, e o verde sapo-escuro, na parte inferior do plano de fundo). Deste modo, o posicionamento das pinturas é relativo e dependente desta linha invisível, mas admite variantes sem pôr em causa o conjunto, ou seja, possibilita diferentes organizações internas por movimentos de permuta.

Este modo instalativo tem consequências perceptivas: a linha imaginada, estrutural *a priori*, parece continuar «entre» as pinturas, nos espaçamentos que separam cada uma, na distância ou intervalo a que se posicionam relativamente. Dá a ilusão de um *continuum* como se se prolongasse pela parede, (quase) engana a percepção visual e constitui, definitivamente, uma ligação entre todas as pinturas.

O mesmo acontece com as cores do fundo (azul, em cima, e verde, em baixo). A linha divide horizontalmente o plano de fundo de cada pintura, mas porque as pinturas se instalam com distâncias entre si, esta linha constitui (paradoxalmente) um segmento. Assim, o modo *contínuum* é, apenas, aparente pois a sua natureza é descontínua, ou seja, forma-se pelo conjunto dos segmentos, ou parte (visível) do segmento de cada pintura. Segmento é uma expressão da geometria que significa porção delimitada por dois pontos fixos e extremos⁵³⁶.



⁵³⁶ No campo da linguística e dentro de certas técnicas de análise, segmento define-se como unidade discreta ou mínima.

Na composição pictórica, a linha (horizontal) separa e, simultaneamente, faz o encontro entre as duas cores do fundo (que estão no limite uma da outra), define-se como fronteira. Está patente em oito pinturas, determinando o seu posicionamento instalativo; oito pinturas em função das quais as nove restantes assumem a sua posição no esquema da instalação. Estas nove distinguem-se pela homogeneidade do seu terceiro plano, totalmente colorido ou com o mesmo azul ou com o mesmo verde. A sua posição segue um eixo vertical (que as alinha) e tem, como indicador, a cor ambiente (em cima, azul e, em baixo, verde). As azuis posicionam-se acima e as verdes colocam-se abaixo da linha imaginária de referência. Consequentemente, dá-se uma contaminação perceptiva do espaço «entre» pinturas: o branco da parede é percebido dentro do azul ou dentro do verde: a cor parece alastrar de pintura em pintura e, afectando a percepção do branco da parede-suporte, constrói um espaço celeste por cima da linha imaginada e um território verde por baixo dela, evocando ambientes e territórios. Mas, as contaminações e ligações perceptivas só são verificáveis na medida em que as duas cores de referência (azul e verde) são exactamente as mesmas nas dezassete pinturas. Esta exactidão cromática une-as num ambiente de fundo, num terceiro plano que é percebido como se fosse comum, como cenário mínimo onde o azul (em cima) se distingue do verde (em baixo), também, pela sua capacidade de convocar espacialidades (água, ar e terra), meios (aquático, aéreo e térreo) e modos (diurno ou nocturno) distintos, por elações e, comparativamente, numa lógica de afinidades com o real proposta pelas próprias figuras representadas. A distinção cromática do terceiro plano interfere directamente na inscrição: afecta-a ou infecta-a porque lhe altera a cor segundo uma lógica constante: castanho sobre azul (Figuras 10, 14, 15, 19, 24 e 25), ocre sobre verde (Figuras 9, 11, 13, 16, 17, 20) ou ambas (Figuras 12, 18, 21, 22 e 23), em alternância a partir da linha fronteira, sugerindo uma transparência incongruente nas letras, como se a cor do fundo atravessasse o plano intermédio para se manifestar.

«Les signifiants viennent en avant et paraissent cacher quelque chose, qui n'est pas leur 'signifié' (celui-ci est au contraire saisi), mais un sens retenu au-delà de leur écran»⁵³⁷.

⁵³⁷ «Os significantes destacam-se [no primeiro plano] e parecem ocultar qualquer coisa, que não o significado deles (esse é captado), mas um sentido retido para além do seu véu diáfano» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 288.

A atribuição de sentido e significação ao que se vê é determinante para dar uma ordem ao visível: o cérebro humano, num exercício compulsivo, obriga-se a encontrar sentido(s), mesmo perante o aparentemente sem-sentido. Em *Furor Loquendi II*, a percepção visual garante que as duas cores (azul e verde) têm relações de espacialidade distintas com o corpo (e com a figura representada) e, simultaneamente, criam uma afinidade com a representação paisagística: o espaço celeste separa-se do espaço terreno por uma linha de horizonte (virtual, por definição) que determina, relativamente ao ponto de vista do observador, o espaço de contemplação (inacessível) e o espaço de movimentação (da experiência vivencial):

«(...) J'entends après tous les peintres par profondeur d'une couleur ou d'une ligne cette force orientée qui émane du bleu au du rouge, d'une courbe ou d'une verticale, et qui suscite dans le corps propre une attente, une ébauche de mouvement polarisée. (...) On peut parler d'une immanence du sens au signe, d'une épaisseur immédiate. Pas d'arbitraire, c'est l'immédiateté, un montage inappris du corps avec le sensible qui fait que le bleu ou la verticale le tire dans tel sens spatial ; mais transcendance pourtant, car il n'est pas vrai que ce sens soit *donné* dans la ligne ou la couleur, il est au contraire caché, il a à se manifester à partir d'elle»⁵³⁸.

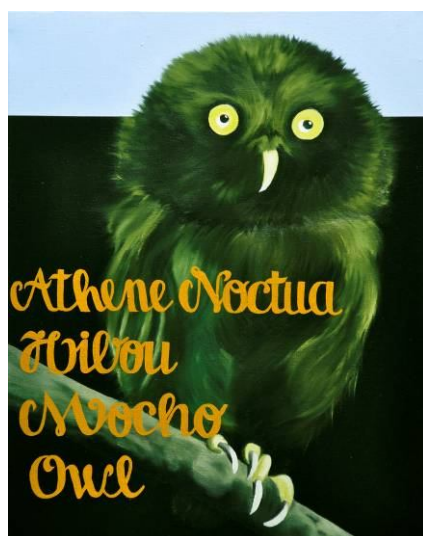


Figura 9. Ema M, *Athene noctua, hibou, mocho, owl*, 2009-10, óleo s/ tela, 50x40cm.

⁵³⁸ «Tal como os pintores, entendo por profundidade de uma cor ou de uma linha, aquela força orientada que emana do azul ou do vermelho, de uma curva ou de uma linha vertical, que desperta no próprio corpo uma atenção, um esboço de movimento polarizado. (...) Pode falar-se de uma imanência do sentido no signo, de uma espessura imediata. Não há arbitrariedade, é a imediatez, uma montagem inapreendida do corpo, que faz com que o azul ou a linha vertical o puxe para um determinado sentido espacial, mas transcendente, portanto, pois não é verdade que este sentido seja dado pela linha ou pela cor, pelo contrário, ele está escondido e tem de manifesta-se a partir dessa cor e dessa linha» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 75.



Figura 10. Ema M, *Papilio Alexanor, Papillon, Borboleta, Butterfly* 2011, óleo s/tela, 40x50cm.



Figura 11. Ema M, *Callimorpha-Dominula, Papillon de nuit, Mariposa, Moth*, 2011, óleo s/tela, 40x50cm.



Figura 12. Ema M, *Agnus, Agneau, Cordeiro, Lamb*, 2011, óleo s/ tela, 40x50cm.

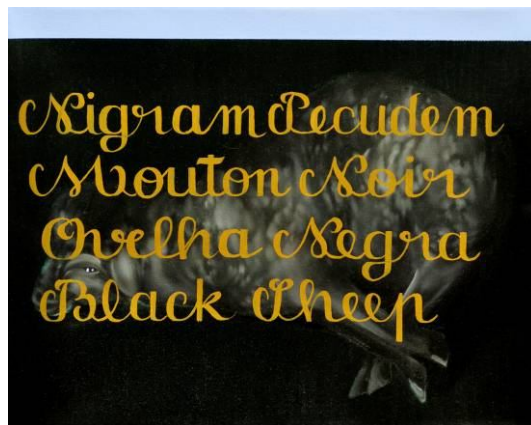


Figura 13. Ema M, *Nigram Pecudem, Mouton Noir, Ovelha Negra, Black Sheep*. 2011, óleo s/tela, 40x50cm.



Figura 14. Ema M, *Exocoetus volantes, Poisson volant, peixe voador, Flying fish*, 2011, óleo s/tela, 40x50cm.



Figura 15. Ema M, *Athene noctua, hibou, mocho, owl*, 2009-10, óleo s/tela, 40x50cm.



Figura 16. Ema M, *Athene noctua*, *hibou*, *mocho*, *owl*, 2011, óleo s/tela, 50x40cm.



Figura 17. Ema M, *Athene noctua*, *hibou*, *mocho*, *owl*, 2011, óleo s/tela, 50x40cm.



Figura 18. Ema M, *Cervus nipon*, *Cerf*, *Chinese water Deer*, *Veado* 2011, óleo s/tela, 50x40cm.



Figura 19. Ema M, *Apicula*, *Mouche a miel*, *Abelha*, *Bee*, 2011, óleo s/tela, 40x50cm.



Figura 20. Ema M, *Chelonia Midas*, *Tortue*, *Tartaruga*, *Turtle*, 2011, óleo s/tela, 40x50cm.



Figura 21. Ema M, *Bufo, Crapaud, Sapo, Toad*, 2011, óleo s/tela, 40x50cm.



Figura 22. Ema M, *Rana Viridis, Rainete, Rã Verde, Green Frog*, 2011, óleo s/tela, 40x50cm.



Figura 23. Ema M, *Rana Viridis, Rainete, Rã Verde, Green Frog*, 2011, óleo s/tela, 40x50cm.



Figura 24. Ema M, *Erinaceus, Hérisson Ouriço, Hedgehog*, 2011, óleo s/tela, 40x50cm.



Figura 25. Ema M, *Cuniculus, Lapin, Coelho, Rabbit*, 2011, óleo s/tela, 40x50cm.

Outros aspectos formais, na constituição destas dezassete pinturas de *Furor Loquendi II*, permitem pensá-las como série, na medida em que as metodologias processuais se repetem: desde a técnica (óleo sobre a tela), à dimensão de cada pintura constituinte (40x50cm ou 50x40cm, quando é alvo de uma rotação de 90°), aos três planos da representação (o primeiro como legenda, o segundo como figura/retrato e o terceiro como fundo), ao enquadramento da figura, centrada na composição, que tem uma legenda sobreposta.

A repetição, como estratégia implícita, é visível na construção da legendagem (cuja função, aqui, é nomear e designar o que está representado figuralmente) em dois modos: primeiro, pela estrutura que organiza cada legenda, alinhando os termos verticalmente, por línguas e denominações; segundo, pela desmultiplicação idiomática (latim, francês, português e inglês) que assume a tradução como sistema de equivalências, procurando a lógica dos étimos;

«(...) fut d'éliminer des mots écrits tout élément apparemment inutile à leur lecture phonétique. La résistance des graphies parasites faisant échec avec obstination à tout les tentatives de réduction, on parvint à les justifier, mais sans changer références : si l'orthographe française doit être préservée (...) c'est parce qu'elle permet de retrouver l'étymologie latine des mots (...)»⁵³⁹.

Embora o esquema de representação da legenda seja afim em *Furor Loquendi I* e *II* enforma-se numa estética do contraste: o modo tipográfico simulado (unicamente com a representação de maiúsculas serifadas) opõe-se ao modo caligráfico (com o desenho correcto de maiúsculas e minúsculas) das legendas, pintadas como escrita ou escritas como pintura.

A inserção desta escrita na composição pictórica exige pensá-la quanto à sua fórmula: a escala (tamanho das letras e ocupação na área de representação), o *morphos* (tipológica), a espessura das linhas do seu desenho (espessura gráfica que apaga ou esconde os planos atrás), a quantidade de texto (e de informação) e o lugar que ocupa no espaço pictórico, a esquematização (de legendagem horizontal, sobre ou ao lado da figura), a relevância na ocupação do primeiro plano da representação pictórica e, ainda, a função da legibilidade face ao contexto representacional onde se insere. As opções tomadas em *Furor Loquendi I* e *II* formulam-se de acordo com as regras de uma inscrição para ler. Parte da sua riqueza de sentidos advém dos campos poéticos abertos pelo termo desmultiplicado nos quatro idiomas que compõem as legendas e, por isso, as pinturas apelam a um observador que é também um leitor.

A designação faz-se na legenda de *Furor Loquendi* sob a forma de nomeação, ora comum (em três idiomas), ora técnica (nome no latim). Por seu lado, a representação das figuras animais sublinha esta marca técnica, que revém do desenho científico como referencial. A ciência e a imaginação encontram-se na pintura, quer pela encenação de *Furor Luquendi I*, quer pela instalação de *Furor Luquendi II*, onde se representa um todo exequível e íntegro que associa espécies vegetais e animais, distintas e inconciliáveis, como um cenário possível e verosímil, de ordem ficcional.

⁵³⁹ «(...) foi preciso eliminar das palavras escritas qualquer elemento aparentemente inútil à sua leitura fonética. A resistência das grafias parasitas impedia obstinadamente tentativa de redução e conseguiu-se justificá-las sem lhes alterar as referências: se a ortografia francesa deve ser preservada (...) é porque ela permite reencontrar a etimologia latina das palavras» (tradução livremente minha). CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 40. (A autora parte da obra de NODIER, op.cit.) O confronto das quatro designações para cada figura permite uma comparação da etimologia para descobrir o que se mantém e o que se altera nos idiomas seleccionados.

Ciência e imaginação encontram-se, também, na conjugação de dois modos de representar o modelo (dezassete modelos, neste caso): um, que se gera a partir do exercício mimético do desenho científico (como caso particular de representação pela observação); outro, que se gera na linguagem, na sua necessidade de nomear, classificar, organizar, catalogar por taxionomias, por listagens, por fórmulas.

«Une activité comme la mise en liste, difficilement envisageable dans les cultures orales, est de celles qui ont favorisé le développement de l’histoire et des sciences d’observation ainsi que, à un niveau plus général, la recherche et la définition de schémas classificatoires»⁵⁴⁰.

O problema que se apresenta, na transposição do desenho científico para a pintura, é o da sua enformação. Tomar o desenho científico como modelo é partir de um grafismo com características próprias cuja função de caracterização é feita pela minúcia da descrição e adjectivação do modelo, na ordem do que é visual. A transformação do desenho em pintura é um exercício de passagem do traço à mancha, exercício intelectual que liga (e medeia) estas duas ordens da representação plástica. A descritibilidade de um texto permite também a sua passagem ao pictural mas implica equacionar a ordem da linguagem com a da imagem.

«L’existence de l’alphabet change (...) le type de données auxquelles on a affaire et change aussi la gamme des programmes dont on dispose pour traiter ces donnés. (...) en cristallisant les possibilités de classification très efficace»⁵⁴¹.

Os termos seleccionados nas legendas entram em duas categorias gramaticais: os nomes (ou substantivos) e os adjectivos. Para captar a nitidez de cada termo-nome há que o obscurecer⁵⁴², variando as separações que definem o seu ambiente semântico⁵⁴³,

⁵⁴⁰ «Uma actividade como a listagem, dificilmente possível em sociedades orais, é uma das que favoreceram o desenvolvimento das história e das ciências da observação e, a um nível mais geral, a pesquisa e a definição de esquemas de classificação» (tradução livremente minha). GOODY, J., *op. cit.*, p. 191.

⁵⁴¹ «A existência do alfabeto altera o tipo de dados que temos pela frente, e com os quais temos de lidar, e modifica, também, a gama dos programas de que dispomos para os tratar (...) cristalizando as possibilidades de classificação eficaz» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 195.

⁵⁴² A lógica da sinonímia permite uma delimitação cada vez mais específica e só pode acontecer no mesmo sistema linguístico. Mas, no caso do nome, não há sinonímia possível porque a identidade que ele carrega é da ordem da singularidade, ou seja, é sem sinónimo.

⁵⁴³ O ambiente semântico de um nome será constituído por adjectivos (que caracterizam não o nome, mas o que ele nomeia). Por exemplo: a «ovelha» poderá ser adjectivada, também, por «negra», «deitada», «adormecida», «atada», «como a de Zurbaran» ou, ainda, «como a de Josefa d’Óbidos».

este obscurecimento do nome pretende constituir o espaço invariável da língua. Invariável porque não há sinonímia para o nome, não há modo de o substituir, pois os nomes próprios são, em rigor, insubstituíveis e intraduzíveis. Mas, no sistema de tradução, um termo (mesmo quando este termo é um nome) pode ser proposto por outro, equivalente, num exercício de elasticidade (ou cedências necessárias) da língua. Nestas legendas, as equivalências entre termos (afins) traduzidos, aliam o seu ambiente semântico ao contexto visual e plástico da pintura onde se inscrevem.

O obscurecimento do nome produz um jogo de profundidade através das variações dos enunciados⁵⁴⁴. Este jogo faz com que a identidade (supostamente imediata) seja, na verdade, mediada (senão mesmo definida) pelo atributo. A suposição do estatuto imediato do nome (da sua adjectivação) vem da experiência da oralidade de maneira irrevogável⁵⁴⁵. Na oralidade, a nitidez do significado exige um esforço paralelo que se coloca como discurso colateral, como um parêntesis discursivo que se ocupa da caracterização, pela adjectivação, do nome enunciado e cuja função é desambiguar esse nome, retirando-o da penumbra. O adjectivo revém desse discurso entre parêntesis, característico da oralidade; convocador da fala, da voz. É o dizer que mostra o que está obscurecido, que deseja delimitar o que é substantivo. Em toda a oralidade, a opacidade do nome prevê aquele parêntesis como modo de designação, deíctico. Modo que se inscreve na legenda destas pinturas num adjectivo agregado ao nome.

«Pour saisir la limpidité [du terme] il faut l'obscurcir en faisant varier les écartements qui définissent son environnement sémantique. Cet obscurcissement vise à constituer l'espace invariable de la langue, mais résulte de ce qu'on ne peut y parvenir qu'à travers les variations d'énoncés, le jeu de la profondeur ; ce jeu fera passer la signification de la position d'immédiateté éprouvée à un statut de médiation pensée.

(...) telle immédiateté appartient à notre expérience de la parole d'une façon irrévocable : vouloir la 'démystifier' serait à peu près aussi conséquent que pour un psychanalyste décider de se désintéresser de la conscience sous prétexte qu'elle est dupée par l'inconscient, qu'elle est intrinsèquement méconnaissance. Au contraire, cette limpidité du signifié dans le discours est nécessairement supposée, y compris et d'abord par le linguiste, alors même qu'il

⁵⁴⁴ Estes enunciados seriam então: a «ovelha negra», a «ovelha deitada», a «ovelha adormecida», a «ovelha como a de Zurbaran», a «ovelha como a de Josefa d'Óbidos», ou, mais elaboradamente, a «ovelha negra, deitada e adormecida, como a que Josefa cita de Zurbaran».

⁵⁴⁵ Há que distinguir «a ovelha» quando existem, neste caso, duas. E essa distinção é feita, imediatamente, na sua caracterização por adjectivos: a «branca» não é a «preta» (um, exclui outro que entre na mesma categoria, neste caso, a cor).

s'efforce d'en faire saisir 'les conditions' en remplaçant le terme dans un système sous-jacent et autonome, donc en le plongeant dans l'ombre. Pour tout parole parlante, l'opacité est 'en avant' du discours, dans cette dimension d'ouverture que nous appelons la désignation (...)»⁵⁴⁶.

A estrutura de produção pictural convoca o jogo do desejo – mostrar e esconder – que aparece, subtilmente presente, a enformar a sua *virtus* (força). Nas legendas, esta força é a do campo semântico do termos e, nas figuras, é a da sua constituição adjetivada, caracterizada plasticamente. No espaço de inscrição, o grafismo apresenta-se para dar a ver pelo jogo da significação; o espaço da descrição é o da diferença figural.

Mas, os elementos visuais separam a pintura (*medium*) daquilo que ela representa. Os adjetivos da pintura são os elementos visuais, propriamente plásticos e picturais, que a substantivam (por exemplo: lisura da pincelada, o brilho da coloração, a pastosidade da tinta) e só transparecem ambígua e alusivamente na descrição genérica da superfície pintada. A sua presença (obscura) pressente-se e só se pode traduzir dentro da lógica do adjetivo⁵⁴⁷: então, a função de um adjetivo não é a de nomear mas a de qualificar, ou seja, evoca, anaforicamente, um objecto já designado. O anafórico é essencial ao adjetivo, é um reenvio (para algum lugar aproximado) e implica um encontro com a expressão qualificativa relativa à designação de substância (ao substantivo)⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ «Para captar a nitidez de um [termo] há que o obscurecer variando as separações que definem o seu ambiente semântico. Este obscurecimento pretende constituir o espaço invariável da língua, mas procede do facto de não conseguir senão, através das variações de enunciados, o jogo da profundidade; este jogo fará passar a significação da posição de imediatez experimentada para um estatuto de mediação pensada. (...) Tal imediatez pertence à nossa experiência da fala de maneira irrevogável: querer desmistificá-la teria as mesmas consequências que para um psicanalista decidir desinteressar-se da consciência, sob o pretexto desta estar enganada pelo inconsciente, dela ser intrinsecamente desconhecimento. Pelo contrário, esta limpidez do significado no discurso está necessariamente suposta, inclusive desde logo pelo linguista, quando, justamente, este se esforça para compreender as condições ao substituir o termo num sistema subjacente e autónomo, portanto, ao mergulhá-lo na penumbra. Para toda a fala falante, a opacidade antecipa-se ao discurso nessa dimensão de abertura a que chamamos designação» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁴⁷ O discurso da pintura não se resume à simples proferição de adjetivos – o adjetivo é proposto como equivalente visual de uma determinada carga percepcionável a partir da pintura (de dentro da pintura): o pintado (e não o representado) conduz ao plano da linguagem através da adjetivação como exercício que faz a ponte (entre pintura e linguagem). O adjetivo transporta um certo halo de incerteza (aproximação) e é na redução de uma distância – e logo de aproximação entre linguagem e pintura, entre leitor e observador – que deve ser usado.

⁵⁴⁸ É uma estrutura análoga a que se reencontra dentro da imagem (pintura) onde a anáfora se mostra no seu afastamento máximo: porque a imagem emprega-se inteiramente a evocar e a qualificar um objecto ausente.

«(...)le mot [adjectif] est expressif lorsqu'il nous accorde à ce qu'il désigne, lorsqu'en sonant il nous fait résonner comme nous résonnerions à l'object, avant même de le connaître précisément selon un aspect déterminé, dès qu'il se présente à nous dans cette plénitude encore ambiguë de la première rencontre»⁵⁴⁹.

O objecto sub-jacente à pintura (que não é o objecto representado) é o corpo da artista que está investido no acto de pintar e onde deixa uma dupla marca: um rasto de pinceladas e um programa que constitui a representação de «qualquer coisa» (neste programa pictórico coloca-se pelo relacionamento textual/figural), de um ponto de vista sobre esse «qualquer coisa» e no modo ou expressão como esse «qualquer coisa» é representado. No e pelo pintado é transmitida «qualquer coisa», anaforicamente: o corpo ausente (mas sempre presumido) da pintora se o adjectivo arrisca uma aproximação (mesmo quando há o pressentimento de um corpo que se retira). No e pelo pintado é transmitida, também, «qualquer coisa» metaforicamente: a representação que revém da *mimésis* e da descrição. É neste ponto que os elementos visuais, icónicos ou figurativos, entram em funcionamento.

⁵⁴⁹ «A palavra [o adjectivo] é expressiva na medida em que concorda com o que designa, se quando soa faz ressoar em nós o objecto, antes mesmo de se o conhecer precisamente sob um determinado aspecto, desde que se apresente a nós naquela plenitude, ainda que ambígua, do primeiro encontro» (tradução livremente minha). DUFRENNE, Mikel, *Le poétique*, Paris, P.U.F., 1963, p. 31.

CAPÍTULO XVII

O GESTO INDICATIVO

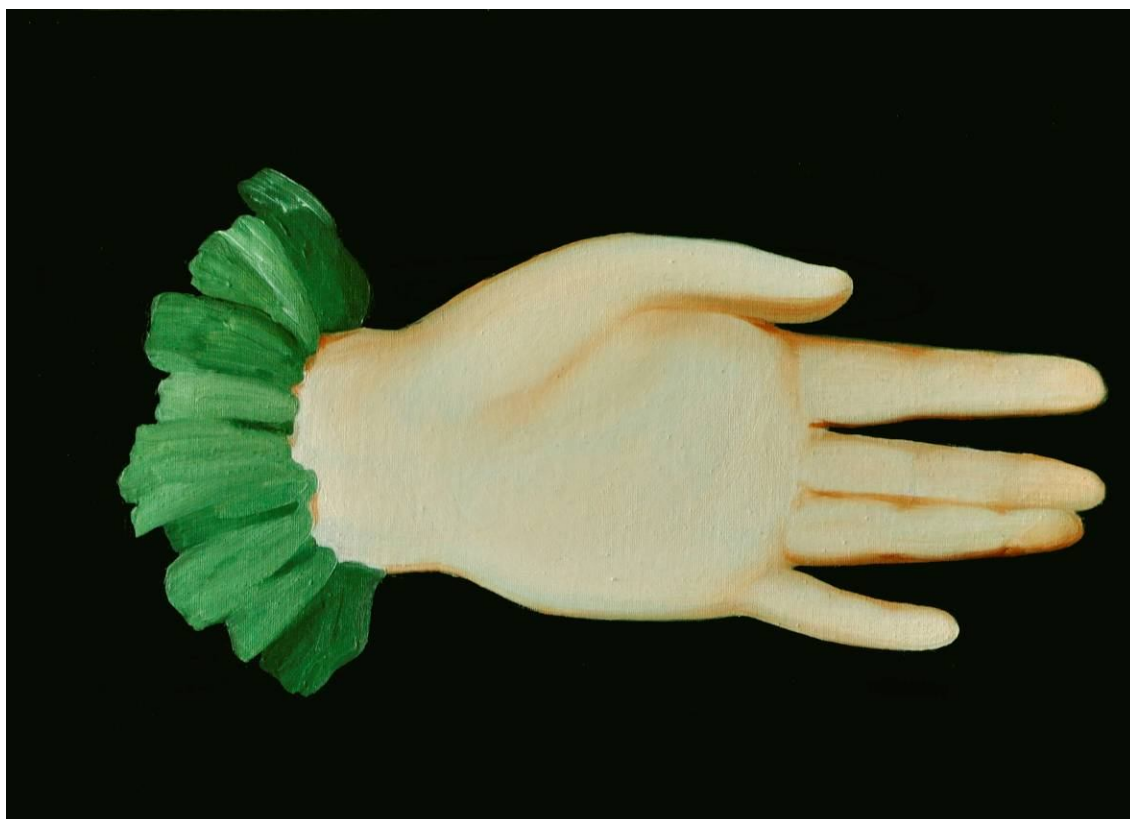


Figura 1. Ema M, **O gesto indicativo #1**, 2011, 27x19cm, óleo s/ tela.

As quatro pinturas intituladas **O gesto indicativo** (Figuras 1, 2, 3 e 4), em análise neste capítulo, têm como única figuração variantes deste gesto. Encenam quatro poses de uma mão que indica, que aponta, que pende na direcção de, que se arqueia num movimento afectado, numa determinada maneira (ou maneirismo).

«Chaque tableau nous dit simplement qu'il y a quelque chose de plus à voir»⁵⁵⁰.

Separadamente, cada pintura constitui uma intervenção pontual da ordem da interferência: na sua instalação expositiva, dá a ver outra pintura (Figura 5) ou outro conjunto de pinturas (Figuras 6 e 7) e, neste movimento, acentua umas em detrimento

⁵⁵⁰ «Cada pintura diz-nos, simplesmente, que há qualquer coisa mais a ver» (tradução livremente minha). PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture, Masque et Miroir...*, op. cit., p. 136.

de outras, na justa medida de uma proximidade ou, ainda, releva de um pormenor do todo. Neste caso, o seu posicionamento no espaço instalativo depende inteiramente da pintura a que está afecta e, sobretudo, subordina-se ao detalhe dessa outra pintura, que quer mostrar especificamente. Este pormenor, portanto, não lhe pertence: pertence à outra pintura. Por esta razão, qualquer dos quatro gestos indicativos representados estão libertos de uma orientação específica própria: podem estar à esquerda ou à direita, por cima ou por baixo, relativamente às outras pinturas (Figura 8) que indicam e, consequentemente, podem rodar 90° ou 180° de modo a adequar a direcção do gesto no sentido do que querem indicar. Uma rotatividade em potência que é conveniente à sua função indicativa.



Figura 2. Ema M, **O gesto indicativo #2**, 2011, 27x19cm, óleo s/ tela.

Título, figuração e função da representação na instalação colaboram entre si. O título repete-se nas quatro pinturas para sublinhar a sua figuração própria: esse gesto que, no imediato, impõe uma transitividade (especial) ao olhar do observador. Este, num movimento ocular reflexivo e obediente, desvia o olhar do gesto representado para

seguir a direcção indicada por ele: o olhar segue a direcção do gesto – é esta a função destas pinturas.

A expressão titular **O gesto indicativo** dá ênfase ao «O» que a inicia para caracterizar a unicidade (embora com variações plásticas e pictóricas) deste gesto. A sua qualidade sónica particular salienta-se duplamente nestas pinturas: primeiro, no seu efeito de presença, pela estratégica proximidade instalativa onde outra pintura confere sentido ao reenvio do olhar, atribui um sentido de pertinência na relação entre as duas pinturas em que uma dá a ver (detalhadamente) a outra; segundo, no efeito que distingue todo o signo, na medida em que remete para outra coisa através de si implicando o seu apagamento virtual.

Ao incidir sobre estas pinturas, o olhar do observador movimenta-se, faz uma passagem, um trânsito cognitivo que atravessa a dimensão de ausência da representação em busca do que ela simula tornar presente e, simultaneamente, faz a deslocação daquela para outra pintura, uma deslocação da ordem vivencial na experiência da instalação.

«On one hand, then, a mimetic operation between presence and absence allows the entity that is present to function in the place of the absent one. On the other hand, a spectacular operation, a self-presentation, constitutes an identity and a property by giving the presentation legitimate value»⁵⁵¹.

Toda a expressividade da mão representada procura desviar o olhar de si, deslocando-o para o objecto sobre o qual deve incidir. É este o duplo efeito da presença e da representação de **O gesto indicativo**: dar a ver a transição que o signo opera enquanto representação; mostrar-se e mostrar para além de si.

«In Furetières's dictionary, at the end of the seventeenth century, under the verb *représenter*, 'to represent', we find a remarkable tension that puts its meaning to work. To represent signifies on the one hand to substitute a present entity for an absent one (which is the most general structure of any sign, whether it be in language or in images), a substitution that turns out to be regulated – owing to nature or to convention? – by a mimetic economy: it is the postulated similarity between the present identity and the absent one that authorizes the act of

⁵⁵¹ «De um lado, entre presença e ausência a operação mimética permite ao que é presente funcionar no lugar do que está ausente. Do outro lado, uma operação espectacular, a auto-apresentação, que dá um valor legítimo à apresentação constituindo uma identidade e uma individualidade própria» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, op. cit., p. 352.

substitution. But there is another meaning according to which to represent signifies to exhibit, to show, to insist, to present: in a word, a presence»⁵⁵².

No jogo instalativo destas com outras pinturas é patente o trânsito cognitivo entre a opacidade e a transparência próprias do signo na sua condição de semelhança entre representado e modelo.

«A representação, vulgarmente entendida como uma operação de imitação do representado, no sentido de cópia, reduplicação ou reprodução do real é, ainda hoje, uma directiva que o senso comum impõe à visibilidade da obra e que suscita, desde logo, vários equívocos. A duplicação, não podendo coincidir com o real como origem, será sempre inevitavelmente votada ao insucesso dado que ela será sempre incapaz de competir com o modelo e muito menos de passar por ele. Foi assim que a representação acabou por ser uma actividade censurada, ao longo da história, o que, para tal, muito contribuiu Platão. Acontece, porém, que a *mimésis*, não como acto de imitação mas enquanto operação de representação, é uma actividade eminentemente criativa e criadora que não só exige um fazer – *um poïen* – como exige ainda um olhar, uma receptividade capaz de suscitar prazer – o prazer do reconhecimento, que advém da inteligibilidade do que separa o representante do representado. A representação, distanciando ou ausentando o representado do representante constitui e constitui-se assim num espaço próprio, um lugar específico de visibilidade, de enfoque do real por onde se constrói o sentido. Torna-se um acto de investimento significante. É nessa distância entre a marca e aquilo que de que ela é marca que é possível instaurar-se a significação»⁵⁵³.

Mas, a sua instalação torna patente, também, a transitividade do olhar como reacção física. Uma reacção da ordem de um reflexo cognitivo – um movimento ocular – dá resposta, impulsivamente, ao apelo gestual, o que vai fazer desviar a atenção, do gesto para o que ele indica. O olhar do observador é desviado na direcção de outra pintura: desvio significativo do *ego* para o *alter* – um concede significado ao outro, ou melhor, o significado de um constrói-se a partir do outro. Como um imperativo (um ditame) para o olhar do observador, uma imposição directa influi na direcção dos seus

⁵⁵² «No dicionário de Furetière, no final do século dezassete, sob o verbo representar, encontra-se a notável tensão que põe o significado a trabalhar. Representar significa, por um lado, substituir algo presente por algo ausente (o que é a estrutura genérica de qualquer signo, seja na linguagem, seja na imagem), uma substituição que é regulada – pela natureza ou pela convenção ? – por uma economia da mimética : é a semelhança postulada entre ausente e presente que autoriza o acto da substituição. Mas há outro significado onde representar significa mostrar, exhibir, insistir, apresentar, numa palavra: uma presença» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 256. Marin refere-se a FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel*, The Hague, Arnout & Reiniers Lerris, 1690, s.v. «Representer» (conforme a nota do autor, p. 419).

⁵⁵³ BABO, Maria Augusta, *Figurações...*, *op. cit.*, pp. 11-13.

movimentos oculares. Estas pinturas fazem uma chamada de atenção: salientam «qualquer coisa» que, deste modo, se destaca e, num reenvio conceptual, distinguem o gesto como potência. Potência ou *virtus* para transferir o olhar na direcção de qualquer coisa outra (que não é o próprio gesto). Potência da pintura que releva da transitividade como efeito da representação (da sua transparência) levada ao limite, porque no instante em que o olhar do observador se desvia esquece o gesto pintado que o obriga ao desvio e foca-se (apenas) no que é indicado. Ou seja, o que está em potência na pintura é o acto do observador. Neste sentido, a representação do gesto indicativo é transitiva (duplamente) – ela funciona, ao mesmo tempo, como representação e como acto, operando o deslocamento no olhar do observador –; é também metalépsica – a mão está em vez do corpo, o dedo em vez da mão, obrigando o olhar do observador a seguir a direcção do dedo que aponta (do indicador) num movimento-reacção da percepção visual. No seu horizonte perceptivo, a atenção concentra-se no que está apontado, no que é indicado (e não no que aponta e indica).



Figura 3. Ema M, **O gesto indicativo #3**, 2011, 19x27cm, óleo s/ tela.

Entre a pintura indicativa e a pintura indicada está o espaço branco da parede. Assim, este espaço medeia as pinturas, está entre o indicativo e o indicado, como

aparentemente «vazio» no meio das duas. «Aparente» porque é preenchido pelo movimento ocular – o espaço é o *medium* (no sentido da física) que faz a relação e a ligação «entre», que dá ao olhar o ponto de partida, a direcção como vector, o sentido do percurso e o ponto de chegada: é um meta-espaço. Deste modo, no contexto expositivo, cada **Gesto indicativo** está afecto a uma relação de posição e de mediação relativamente à pintura para a qual aponta. Relação de designação e de mostração delimitada senão a um único vector direccionado, certamente, à exclusividade de uma direcção cujo sentido coincide com o do olhar do observador – manipulação do pintor sobre este olhar, feita pela estratégia instalativa escolhida.



Figura 4. Ema M, **O gesto indicativo #4**, 2011, 19x27cm, óleo s/ tela.

«Troisième terme : voir/montre/regarder. La distinction du voir et du regarder apparaît clairement : dans le regard, l'antécédence semble appartenir au sujet, l'initiative semble lui revenir. En fait, si ce regard a bien été provoqué par l'initiateur du faire voir, c'est à ce dernier – lui-même provoqué d'ailleurs – que l'initiative revient. Mais il est noté que le regard est une relation instaurée et commandée par le sujet»⁵⁵⁴.

Por exemplo, na instalação **Fabuleira** (Figura 5), a relação de **O gesto indicativo #4** com **A ordem natural das coisas** não é só de pintura para pintura mas de enunciado figural para enunciado textual: o gesto aponta para a inscrição «ESQUELETO».

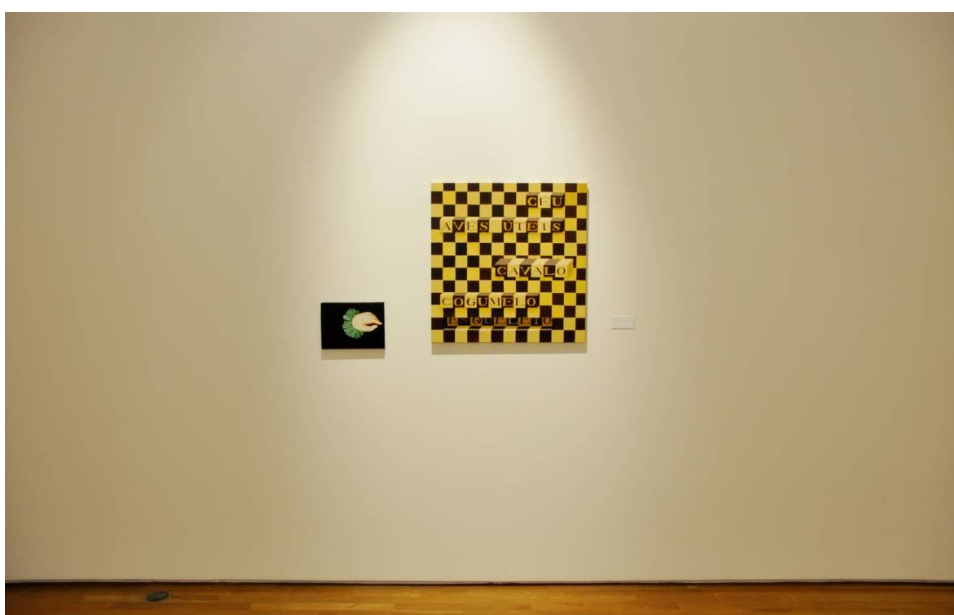


Figura 5. Ema M, vista da instalação **O gesto indicativo #4** na exposição **Fabuleira**. Fundação D. Luís I, Cascais, 2012. A posição desta pintura faz incidir a atenção sobre a inscrição «ESQUELETO» da pintura à sua direita intitulada **A ordem natural das coisas** (2010, óleo s/tela, 61x66cm).

Num outro exemplo (Figura 6), **O gesto indicativo #3** relaciona-se com o tríptico **Os três dragões** como se a sua indicação fosse um convite, em vez de um imperativo afirmativo, para a observação.

A performatividade da indicação sugere ter, assim, diferentes intensidades: uma, agressiva (imperativa afirmativa) e outra, delicada, como efeito da ordem do

⁵⁵⁴ «Terceiro termo: ver/mostrar/olhar. A distinção entre ver e olhar aparece claramente : no olhar a antecendência parece pertencer ao sujeito, a iniciativa é-lhe devolvida. De facto, se este olhar foi provocado pelo iniciador de fazer ver, é a este – ele mesmo provocado aliás – que a iniciativa revém. Mas note-se que o olhar é uma relação instaurada e comandada pelo sujeito» (tradução livremente minha). PONTÉVIA, Jean Marie, *La Peinture, Masque et Miroir...*, op. cit., p. 133.

eufemismo; uma exige, a outra aponta discretamente, mas ambas querem chamar a atenção. O que distingue esta intensidade, pressupostamente, é a reelaboração do gesto indicativo, como se exemplifica nas quatro variações em análise.

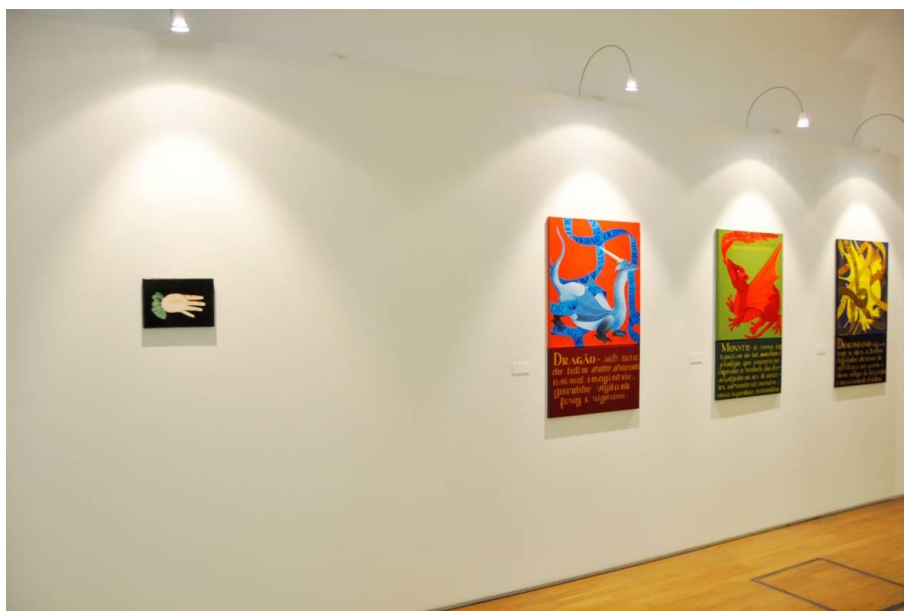


Figura 6. Ema M, vista da instalação do tríptico **Os três dragões** na exposição **Fabuleira** na Fundação D. Luís I, Cascais, 2012.

A fórmula menos intensa pode ser pensada como um convite e é exemplificada, igualmente, entre **O gesto indicativo #1** e o tríptico *Hortus Deliciarum* (Figura 7) mas o que diferencia este exemplos do anterior é a morfologia do espaço instalativo (uma parede e um canto).

No exemplo primeiro (Figura 6), o **Gesto indicativo #3** participa na lógica sequencial construída ao longo da extensão de uma parede (sete metros), onde as pinturas se posicionam segundo critérios museológicos regulados. Embora afastado do tríptico, mostra-se no início do alinhamento das três pinturas para as mostrar: distingue-se, destaca-se no primeiro lugar da sequência, mas apenas para as distinguir e destacar (sendo imediatamente remetido para o fundo da percepção, quase no plano do esquecimento).

No segundo exemplo (Figura 7), um ângulo de 90° constitui o *morphos* espacial «entre» o gesto e o tríptico. Separando do conjunto, está, sugestivamente «de frente para» *Hortus Deliciarum*.



Figura 7. Ema M, vista da instalação **Hortus deliciarum** na exposição **Fabuleira** na Fundação D. Luís I, Cascais, 2012.

O mesmo ângulo arquitectónico (uma esquina) suporta a instalação do políptico *Château d'eau* (Figura 8), mas a interferência de **O gesto indicativo # 2** é, apenas, sobre o livro de artista *Château d'eau*. Posicionado na mesma parede que sustenta o ambão e acima do livro, **O gesto indicativo** faz-se como sugestão. No conjunto das quatro pinturas, esta (#2 da série) é a que melhor mima o folhear das páginas e, por isso, é a que se adequa ao livro *Château d'eau*. Em vez do protagonismo (apenas) do dedo indicador, os outros dedos são representados para simular que a indicação é, ora um convite, ora uma apresentação, ora um espelho da mão que folheia o livro. **O gesto indicativo #2** alude ao observador/leitor que o manuseia. Tal como nas pinturas #1 e #3, o desdobramento da linguagem gestual permite fazer ligeiras variações deste gesto, na sua relação instalativa com outras pinturas. As variações de intensidade desta indicação podem simular-se como um convite ou como uma sugestão para o olhar – numa atenuação do ditame –, garantindo o seu carácter principal (o de fazer ver e o de fazer signo). A pintora tem, no seu horizonte, o olhar do observador como unidade de medida e força – no sentido de *natura naturans* – que constrói o sentido da relação de proximidade proposta pela instalação.



Figura 8. Ema M, vista da instalação *Château d'eau* na exposição **Fabuleira** na Fundação D. Luís I, Cascais, 2012.

«Qu'est-ce qu'implique ce geste : montrer ?

Le sens le plus obvie, c'est 'faire voir' ou encore 'désigner'. (Les deux mots ne disent pas la même chose : faire voir – où il faut donner à faire un sens un peu infléchi vers le simple laisser, l'inverse de l'allemand *lassen* – faire voir mise sur la vision ; désigner, sur le signe)»⁵⁵⁵.

Do ponto de vista sógnico, as quatro pinturas **O gesto indicativo** substituem uma acção e, consequentemente, uma presença. O acto de designar não profere a palavra na ausência da coisa designada, mas re-apresenta. Entre o signo e o objecto que ele refere, está uma correspondência óbvia (mediada pela função referencial da indicação) e uma contiguidade: cada gesto indicativo representado diz: *isto*. (Não se trata de uma identidade ou de uma equivalência, nem de uma acção por semelhança.)

⁵⁵⁵ «O que implica este gesto : mostrar ? O sentido mais óbvio é 'fazer ver' ou ainda 'designar'. (As duas palavras não dizem a mesma coisa: fazer ver – falta dar ao fazer um sentido inflectido, contrário ao simples deixar, o inverso do alemão *lassen* – fazer ver assenta sobre a visão; designar, sobre o signo)» (tradução livremente minha). PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture, Masque et Mirror...*, op. cit., p. 133.

«Mais si les mots ont eu autrefois cette valeur expressive et ont pesé presque comme les choses qu'ils désignaient, il n'en reste plus rien dans l'expérience présente du langage»⁵⁵⁶.

É esta a afirmação silenciosa implícita no **O gesto indicativo**. Na ausência presencial de um dedo que aponta (ou na variante de uma mão que convida) está a sua representação pintada, convertida em signo, duplamente. Pela pintura, o modelo (o dedo da pintora) pode retirar-se pois está fixo na sua representação – não é reflexo especular, não se reflecte na água do lago, nem ao espelho: está captado em permanência pela pintura, e o seu valor é icónico, por semelhança (a mão da pintora é o modelo destas representações)⁵⁵⁷.

Estas representações do gesto indicativo substituem a presença do dedo (e da mão) da pintora, reenviando para a sua ausência (pela semelhança) mas garantindo uma permanência – tal é a sua força sígnica e o seu poder de representar. Nesta situação expositiva, o dedo representado aponta, sempre e ininterruptamente, em direcção a outra pintura, a que lhe está imediatamente a seguir – esta é a sua função de designação. Quando aponta para *isto* (ou para *aquilo*, sendo que *isto* e *aquilo* são outras pinturas, próximas ou distantes), o gesto estreita o espaço «entre» que separa e, ao mesmo tempo, liga as pinturas. Na parede expositiva, este espaço define a amplitude (física) da afectação do indicativo sobre o indicado; é, portanto, uma distância que, no limite, tende a anular-se perceptivamente (é o espaço de um movimento ocular que segue na direcção indicada, a do *isto*).

Mas a designação supõe, também, um resgate profundo do vácuo «entre» o gesto indicativo, representado na pintura como um dedo que aponta, e o que ele diz ao observador: o *isto* indicado, apontado. A figura do índice é o paradigma desta

⁵⁵⁶ «Na experiência presente da linguagem já não resta nada do tempo em que as palavras tinham um valor expressivo e pesavam quase tanto como as coisas que designavam» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, pp. 81-82. O autor cita C. Levi-Strauss, *Langage et Société* (1951).

⁵⁵⁷ No conto de Oscar Wilde, intitulado «Retrato de Dorian Gray» (versão portuguesa com trad. Maria Sousa Ruivo, Lisboa, Ed. Vega, 2000), o escritor ficciona a hipótese de uma pintura que capta com tal mestria o modelo que lhe toma o processo natural de envelhecimento: o modelo conserva-se sempre jovem mas a sua representação pictórica altera-se com o tempo. Paradoxalmente, este conto literário vem mostrar a dimensão atemporal da pintura, onde o modelo é fixo num exercício que mima a sua presença num dado momento e num dado local. (A imediatez e grau de semelhança com o modelo são critérios fixos do género retratístico que têm levado a um crescente uso da técnica fotográfica na mediação entre modelo e representação pictórica.)

referencialidade, sendo a *deixis* o conceito que estabelece a ligação entre o linguístico e o não-linguístico (entre a representação pictórica e o que ela diz ao observador).

A voz destas pinturas diz: «isto aqui» no imperativo presente, e simultaneamente, «isto» é mostrado no «aqui» de uma coisa outra. A representação pictórica de **O gesto indicativo** dá a ver outra(s) pintura(s) para além de si, e imediatamente - o que constitui o seu enigma⁵⁵⁸. O termo «imediato» carrega um trânsito em direcção a qualquer coisa; «hiatus» é a palavra grega para abertura, enquanto espaço entre a continuidade de dois espaços: é o lapso, a interrupção ou lacuna. Assim, o imediato da presença é a condição de **O gesto indicativo** que se ensaia no contexto expositivo (exemplificado nas Figuras 5, 6, 7 e 8) sob o efeito duplo de *virtus* (faz ver e faz signo) e de *virus* - dissemina-se pelo espaço expositivo, ocupando-o, para dar destaque a outras pinturas: as que se dão a ver sob a imposição do gesto (mediadas pelo gesto que as antecede):

«Ce qui est regardé se donne a voir (ou ne se donne pas; le premier voir et le second peuvent ne pas se superposer; ils sont même toujours séparés par un certain écart, voire si distants l'un et l'autre qu'ils n'ont presque rien de commun»⁵⁵⁹.

A pintora ensaia a instalação como uma cena onde o espaço de exposição é pensado como um teatro: encena-se para um observador. A estratégia expositiva depende do relacionamento entre pinturas, a do gesto indicativo e aquela que ele indica, pondo em relação a *virtus* deste gesto; mas o observador, embora participe virtualmente da encenação que se dirige aos seus olhos, está fora da encenação.

O espaço expositivo é um dispositivo para dar a ver e a disposição das pinturas, em exposição, é transformada em mecanismo de mostraçã⁵⁶⁰. Na instalação não há possibilidade para o erro entre a designação e o que é designado: a distância entre as

⁵⁵⁸ Conforme LYOTARD, *op. cit.*, p. 82. «(...) A opacidade está no objecto, não na palavra, nem na sua distância ao objecto (...). A palavra que designa o objecto e o faz ver é, ao mesmo tempo, o que lhe retira o seu sentido imediato e o que constituiu o seu enigma» (tradução livremente minha).

⁵⁵⁹ «O que é olhado dá-se a ver (ou não; o primeiro e o segundo ver podem não se sobrepor; estão mesmo constantemente separados por um certo afastamento, a saber: estão tão distanciados um do outro que não têm quase nada em comum» (tradução livremente minha). PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture, Masque et Miroir...*, *op. cit.*, pp. 132-133.

⁵⁶⁰ O capítulo IV: *Le devenir fable du monde*, os dispositivos de «mostrar» e «dar a ver» (próprios do museu) são analisados de modo mais específico.

duas pinturas (a do gesto indicativo e a que está designada) é apresentada como uma distância relacional onde «isto aqui ou ali» revém como mostração, na função de um dedo que aponta – função suficiente e eficaz – que condensa a primeira expressão numa segunda, derivativa: «eis». Isto mostra-se no plano do visível; percepçiona-se e percebe-se visualmente; isto revela-se, sem equívoco e definitivamente ao observador.

«(...) the desire of transparency between images and things and between names and images would deny a central, radical difficulty in the very space of sameness in which the equivalences between images and things appear to be achieved»⁵⁶¹.

Na interpretação e decifração desta voz, que revém da representação do gesto indicativo, escapa-se à fórmula que Magritte questionou na série *Ceci n'est pas une pipe*, onde *isto é isto* (que obedece ao erro *natural* da cognição em tomar o representado pelo que representa) é substituído por *isto não é isto*⁵⁶².

«Les mots ou les unités linguistiques ne sont pas des signes par la signification; ils ne sont pas des signes par la désignation; mais ils font des signes avec des objets qu'ils désignent (font voir) et signifient (font entendre), et dont ils sont séparés»⁵⁶³.

Isoladamente, ou seja, sem a relação instalativa com uma pintura outra – cada pintura da série **O gesto indicativo** permite (apenas) uma análise à representação da figura da mão cujo(s) dedo(s) aponta(m). Na ausência de um objecto indicado (e embora haja um indicação), o *isto* designa o nada ou o tudo (o que significa o mesmo), apontando genericamente. Assim, paradoxalmente, a total abrangência do gesto anula o seu poder designativo porque *isto* se constitui como uma abstracção, no absoluto de nada ser, especificamente, designado. Já a representação deste gesto tem uma

⁵⁶¹ «o desejo de transparência entre imagens e coisas e entre nomes e imagens nega uma dificuldade central e radical nesse lugar de mesmidade onde as equivalências entre imagens e coisas parece estar conquistadas» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *On representation*, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁶² É sobre este equívoco *naturalizado* que Magritte labora a série *Ceci n'est pas une pipe* a partir da qual Michel Foucault desenvolve o seu famoso raciocínio (homónimo) sobre a função do signo no caligrama do pintor.

⁵⁶³ «As palavras ou as unidades linguísticas não são signos pela significação; não são signos pela designação; mas porque fazem signo com os objectos que designam (que fazem ver) e significam (fazem ouvir), e dos quais estão separadas» (tradução livremente minha). LYOTARD, Jean François, *op. cit.*, p. 83.

significação própria (que não coincide com a designação): a saber, a implicação do modelo (a mão da artista) e a retirada de uma presença (na obrigatoriedade da sua substituição)⁵⁶⁴. Esta é a distância entre representado e modelo.

Mas, na sua concepção estas pinturas são pensadas para funcionar performativamente numa relação com outras. O modo deste relacionamento é o de um envio (ou desvio) visual que se faz por adequação (entre pinturas, entre posições, relativamente), permitindo que a indicação se renove infinitamente (em variantes) pela representação deste gesto face ao que indica. O intervalo «entre», implicado na relação, é mostrado como espaço visível e visual, ou seja, como distância adequada entre a pintura indicada e a que indica.

As pinturas são posicionadas numa relação análoga à dos termos na frase para fazerem transparecer o seu sentido relacional:

«(...)la relation du signifiant au signifié n'est pas opaque par elle-même, elle est seulement multiple, c'est la position du terme dans la phrase, ou de la phrase dans le discours, qui dissipe la pluralité des significations et décide de celle qu'il convient de retenir»⁵⁶⁵.

O significado do gesto dá-se pela sua aderência à pintura com que se relaciona. Trata-se de um mecanismo expositivo que imita as páginas de manuscritos medievais, ao fazer da parede um suporte de mostraçã, onde **O gesto indicativo**, nas suas quatro variações formais, se posiciona, ao mesmo tempo, dentro e fora da obra indicada, como um *parergon*⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Em vez de uma palavra (uma designação) está a representação do próprio gesto que indica, no modo designativo. *Idem*, p. 82.

⁵⁶⁵ «A relação do significante com o significado não é opaca por si mesma, é unicamente múltipla: é a posição do termo na frase e da frase dentro do discurso, que se dissipará as pluralidade de significações e decide qual a que convém reter» (tradução livremente minha). *Idem*, p. 80.

⁵⁶⁶ *Parergon* é um conceito que se analisa nos capítulos III: **Era Uma Vez** e IV: *Le devenir/deviner-fable du monde*.



Figura 9. Folha de incunábulo de *Crónica de Nuremberg*, na edição latina de 1493.

É esta a estratégia da iluminura de *Crónicas de Nuremberg* (Figura 9) onde, dentro de uma moldura quadrangular, o gesto indica o mundo das aves emoldurado num círculo. Este gesto está entre dois enquadramentos, entre dois momentos, entre duas molduras (uma, rectangular, que quase coincide com as extremidades do fólio e, outra, redonda, cujo eixo é próximo do centro geométrico da página). É um gesto que indica e apresenta pela primeira vez, inaugurando o mundo, anunciando-o pela ostensão⁵⁶⁷.

O jogo da mostração é, também, o da ocultação: ao destacar uma pintura (ou um pormenor), o gesto indicativo, imediatamente, remete o que não se destaca para o plano da obscuridade. Esta lógica introduz a densidade ou a profundidade na relação entre as duas pinturas, quer dizer, introduz, no espaço visível, uma invisibilidade (uma ocultação) que nasce da indicação como trabalho de mobilidade do que era implicitamente estável. Esta mobilidade é a do olhar que, em vez de se fixar no gesto, desloca-se, de imediato, para a outra pintura, obedecendo à sua voz imperativa que revém da indicação. A designação linguística está substituída pela representação pictórica (mimética) do próprio gesto que aponta: mas a linguagem (designação) revém

⁵⁶⁷ A imprensa vem substituir o gesto caligráfico, gesto este que tem uma correspondência com o conceito de «mão-pensante» e que torna visível a conjugação entre o pensamento e o corpo na medida em que, a partir deles (gesto e mão), é possível aceder ao pensamento. Mas em compensação introduz uma figuração nos textos, uma figura que mima o gesto indicativo, a sublinhar as partes importantes do texto.

pela imagem pintada (mostração), e o que se mantém no plano do visível (as duas pinturas em relação) desvanece-se para dar a ver (apenas) o pormenor indicado, *o isto*. O olhar do observador é posto em tensão, ou antes, fixa a atenção no que está indicado para ser desatento ao *resto*. Numa situação de causa e consequência, o brilho do que está em foco faz o obscurecimento do que não está: jogo do claro-escuro que, como qualquer trabalho científico, consiste em obscurecer o claro, enublar as evidências, transgredir os limites⁵⁶⁸. Põe em tensão: fulgor e hesitação, intensidade e evanescência, opacidade e transparência. É este o trabalho de toda a pintura: fazer um jogo triplo e paralelo entre mostrar e dissimular (ou esconder), entre exhibir e ocultar (o jogo do desejo) entre pôr em evidência e manter em segredo (o jogo da verdade)⁵⁶⁹.

«Devant tout tableau, quel qu'il soit, il y a peut-être lieu de se demander non d'abord 'qu'est-ce qu'il montre ?', mais 'qu'est-ce qu'il cache ?'»⁵⁷⁰.

É este o jogo das quatro pinturas **O gesto indicativo**, na sua função virtuosa, instaladas na exposição **Fabuleira**: a função de intensificar pela indicação, de dirigir e acentuar o olhar do observador sobre as pinturas, no seu jogo expositivo (como dispositivo de ostensão) – função que dirige e manipula para fazer ver, para fazer folhear, para fazer atentar no visível.

«Tous ces tableaux (...) font voir ce qui se soustrait à la vue.

Par là même, ils soulignent une procédure qui joue un rôle essentiel dans la peinture même : à savoir, le stratagème qui consiste à détourner le regard vers quelque chose – ce qui signifie toujours le détourner d'autre chose. La peinture, dit-on, 'donne à voir' ; il faut comprendre cela comme on dit 'entendre', c'est-à-dire laisser entendre, provoquer l'attraction à se prendre au jeu subtil d'une illusion»⁵⁷¹.

⁵⁶⁸ Conforme LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p.102. «O jogo claro-escuro da significação e da designação é o de toda a metalinguagem» (tradução livremente minha).

⁵⁶⁹ « Conforme prefácio de LACQUE-LABARTHE, Philippe a PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture, Masque et Miroir...*, *op. cit.*, p. XIII-XIV.

⁵⁷⁰ Perante qualquer pintura, no lugar de se fazer a pergunta 'o que é que ela nos mostra? Haveria, talvez, que perguntar 'o que é que ela esconde?'' (tradução livremente minha). PONTÉVIA, Jean-Marie, *La peinture, masque et miroir...*, *op. cit.*, p. 138.

⁵⁷¹ «Todas estas pinturas fazem ver o que se subtrai à visão. Por isso mesmo, elas sublinham um procedimento que tem um papel determinante na própria pintura: a saber, o estratagema que consiste em desviar o olhar em direcção a alguma coisa – o que sempre significa desviá-lo de outra coisa. A pintura, diz-se, 'dá a ver'; é preciso compreender isto como se se disser 'escuta', um deixar sugerir, provocar a atracção por deixar-se levar pelo jogo subtil de uma ilusão» (tradução livremente minha). *Idem*, pp. 137-138.

As pinturas indicadas (na totalidade ou num pormenor) são destacadas pelo gesto pintado que as aponta. Dentro da exposição, **O gesto indicativo**, em quatro variações permite, também, diversificar a sua relação com as pinturas indicadas: simula a presença da pintora (a sua intenção), como se esse gesto representado fosse o dela, numa mímica (silente) da sua voz: *é sobretudo para isto, aqui, que o olhar deve incidir. É por aqui que o olhar atravessa a profundidade da pintura. É por aqui que chega ao seu enigma.* E, por outro lado, a função sígnica de cada uma destas pinturas é, estruturalmente, auto-indicativa porque o gesto faz uma rotação de ensimesmamento (in-significante).

«Que mostra então a linguagem? O que é o seu fazer-se imagem?
(...)»

Ao dizer ‘isto’ e ‘isto’ e ‘isto’... (e sem dúvida outros pronomes demonstrativos e outros sinais da ocorrência enunciativa), a linguagem indica (...) que o seu ‘aqui’, para o qual ela aponta, coincide, ao longo de cada enunciação, com o seu ‘lado nenhum’. A linguagem quando *se* mostra, mostra que ‘isto’ é atópico porque ela não cessa de depor e de repor num ponto vazio aquele que enuncia e aquilo que é enunciado. E ‘isto’, que a linguagem não pode nomear, cabe ao seu fazer-se imagem indicar ou mostrar»⁵⁷².

⁵⁷² MAIA, Tomás, *op. cit.*, p. 178.

CONCLUSÃO

Os dezassete projectos pictóricos analisados foram desenvolvidos ao longo de um período de tempo (quatro anos) para se constituírem como um programa de trabalhos onde se questiona a relação entre o texto e a sua inscrição na pintura. Dezassete aporias formam um mapa possível desse questionamento, onde cada projecto faz o enfoque numa questão específica, por vezes ramificada em complexas teias transtextuais que se determinam no modo de instalar as peças dos polípticos permitindo o seu relacionamento espacial que afasta ou aproxima as partes no todo, e dentro das possibilidades destes distanciamentos (e vizinhanças), veicula significações pertinentes para o problema em estudo.

A inscrição, como registo da oralidade – e embora o possa extravasar –, vem *sempre* assistida por um suporte, como condição *sine qua non*. Este suporte, que Anne-Marie Christin designa por ecrã, é igualmente condição da pintura, enquanto registo da visibilidade. Na partilha do suporte as tintas registam tanto as *pinceladas* como os *graphos*, representam as figuras nos seus cenários e as letras nos seus termos, nas suas frases, nos seus textos. Pintar e escrever coincidem ou convivem sob a mesma modalidade representacional. Dão a ver, dão a ler e dão a ver e a ler num batimento rapidíssimo. Na análise deste batimento é necessário um abrandamento do seu ritmo para distinguir o que se vê e o que se lê, o quando e o como destas leituras e visionamentos. Como funciona o sistema de percepção visual humano perante a especificidade deste estímulo? Escrever e pintar, ou melhor, pintar e usar a escrita como figura pictórica, exige um trabalho de adequação da velocidade do pensamento à velocidade do seu registo, ou da pintura que o enforma. Embora o pintar de um texto seja exponencialmente mais moroso do que a sua escrita, esta, como registo ou desenho que segura as ideias e as palavras, torna-se num instrumento imprescindível nas fases de laboração projectual da pintura.

Inserir um texto na composição de uma pintura implica pintá-lo, ou melhor, exige figurá-lo, pô-lo em figuração. Porque impõe uma visualização e, também, uma leitura, a relação da escrita pintada com a pintura onde se inscreve vai prolongar o tempo de fruição e, dependendo da quantidade do texto inscrito e do modo como se faz representar, a legibilidade pode tornar-se um exercício moroso que pede tempo ao observador/leitor. O apelo simultâneo dos dois sistemas na pintura (textual/ figural,

legível/ visível) traduz-se numa ampliação de possibilidades para a dilatação do tempo de fruição da mesma. Este duplo apelo estimula as duas variantes da representação humana: a da linguagem e a da imagem que, embora dependam do mesmo órgão sensorial (sistema perceptivo visual), são estímulos distintos e, no imediato, através da reacção do corpo nos movimentos oculares que despoletam, desenvolvem uma dupla inteligibilidade. Fundamentalmente, há leitores ou observadores mas nunca se trata, apenas, só leitura ou só observação: a oscilação «entre» é de uma enorme amplitude. Ou seja, de um lado está a linguagem, como veículo primordial de acesso ao pensamento; do outro, está a imagem, que «vale mais do que mil palavras»⁵⁷³. Os primeiros tendem a expressar-se pela linguagem e é através dela que o mundo adquire sentido; os segundos elaboram desenhos, esquemas e grelhas e a linguagem é-lhes útil pela sua capacidade de fazer imagem, ou seja, pela metáfora, pela écfrase e pela ficção.

Isto não significa que uma pintura, onde coexistam, de maneira imperativa, estes dois regimes de representação, seja mais estimulante do que outra, onde (apenas) um deles entre no jogo da representação (como pintado). A colaboração entre estes regimes vem potenciar «qualquer coisa» que é absolutamente próprio e essencial à pintura, na medida em permite catalizar diferentes imagéticas (mental e perceptiva), que advêm tanto do textual (patente ou latente na representação pintada) como do figural. Esta colaboração, se parte de uma cumplicidade histórica, permanece como marca que não é possível apagar ou esquecer. É sinal distintivo na evocação da própria genealogia da arte: do tempo dos géneros da pintura (das suas classificações genéricas por assunto) onde, por vezes, as imagens estão ao serviço da literatura fundando o seu relacionamento no conceito de ilustração; o tempo da sua libertação dos dogmas religioso (do culto) e literário, onde se propõe como categoria do conhecimento no âmbito das grelhas do pensamento científico, apresentando toda a pintura como testemunho e documento dessa mesma ciência; o tempo actual onde se reequaciona como prática artística. Desta maneira, o que advém da pintura, o que ela retém,

⁵⁷³ Um exemplo do quotidiano onde se verifica esta distinção entre os indivíduos está no exercício comum de mapear um lugar. O percurso para chegar a um destino é indicado pela descrição ou pelo desenho, se há um riscador e um papel à disposição. Este desenhar pode ser da ordem da linguagem se o traço inscreve palavras numa sequência ordenada dentro de um vocabulário específico e organizado: por exemplo: virar à esquerda, seguir em frente, contornar, avançar; ou pelo traçado de um esquema, de um mapa ao qual se acrescentam pontos de referência paisagísticos: uma casa, um arvoredor, um descampado. O primeiro exemplo depende da linguagem e da capacidade de sequenciar as etapas numa descrição textual. O segundo exemplo é visual, subordina-se à visualidade e à visualização, sujeita-se a uma confirmação das referências com o real. Um é simbólico, o outro é icónico.

silenciosamente obscurecido, é a sua própria lógica de gênese onde se associa à linguagem escrita, sua cúmplice ancestral, e através deste relacionamento (latente ou patente) abre à experiência estética onde o sentido é também um sentimento.

O programa desta investigação espelha a reelaboração das variantes relacionais entre pintura e escrita pela sua actualização. Assim, os dezassete projectos, dezassete pinturas (polípticos) e dezassete capítulos são remissivos entre si e a análise parte de conceitos específicos, ora da literatura ora da pintura, num câmbio constante entre o que se impõe como leitura na composição pintada e o que estimula a dança do olhar (a figura).

AS CORES DO ALFABETO. Cada uma das duas modalidades de instalação deste políptico opera as suas partes como um todo, embora as premissas destes dois modos (linguístico ou cromático) se separem radicalmente: um é determinado a partir da estrutura pré-estabelecida que organiza o alfabeto, obrigando à sua sequência estabelecida; o outro sustenta-se na ciência da luz que permite ordenar as pinturas pelas cores dos pigmentos, seguindo o espectro luminoso. A designação é problematizada pela sua insuficiência (lexical) face à diversidade de cores que o sistema de percepção visual humano consegue distinguir.

CASA ARRUMADA estabelece a relação entre enunciados textuais e enunciados figurais, numa interdependência mútua. A cartografia é conceptualizada ora como referência específica, ora como possibilidade de generalizar, justamente, pela sua codificação universal a partir de signos da escrita e da terminologia genérica. A esquematização das figuras e das letras é usada sempre em função da sua legibilidade e reconhecimento imediato, mas subverte a premissa de que o bom desenho da letra e do *typo* (do *graphos*) é condição para a máxima transparência: apresenta uma excepção pela ambiguidade.

ERA UMA VEZ. A escrita pintada participa e interfere de três modos distintos nas três pinturas deste capítulo. Primeiro: pela presença, a inscrição na sua qualidade de signo transparente que, simultaneamente, pertence e afecta a representação figural e participa da dimensão plástica da pintura. Segundo: pela ausência da uma inscrição pintada no suporte pictórico, o texto está condicionado ao fenómeno da expectativa, à dimensão do porvir. Terceiro: como paratexto genérico e agregador sob a fórmula poderosa da intitulação. Transparência (do signo alfabético legível), opacidade (como signo plástico figural) e ausência (de inscrição pintada) caracterizam o modo como a

inscrição se dá a ver nestas pinturas. O conceito de ficção sustenta a primeira destas pinturas e a sua análise permite distinguir as imagens mentais das imagens da percepção, bem como os modos de trânsito entre as duas. Também a moldura como conceito (*parergon*) e como representação pictórica possibilita pensar a função do limite e a função do ecrã, quer na imagem, quer na linguagem (nas suas estratégias intertextuais) e sustenta a imagética desta tríade pictórica.

LE DEVENIR/DEVINER-FABLE DU MONDE alia um exercício meta-pictural aos conceitos de dispersão e contaminação que presidem a instalação das peças deste conjunto. Três estruturas de unificação formam uma aliança relacional: o paratexto, os dispositivos museológicos de mostrar e dar a ver são camuflados pela pintura e os signos visuais representados dentro de uma grelha de semelhanças. A repetição como exercício de aprendizagem permite confrontar o conceito de *mimésis* em Platão e Aristóteles. Na transposição da pintura do seu suporte convencional para os suportes do museu dá-se o resgate das lógicas arcaicas da arte.

QUI SCRIBIT, BIS LEGIT. O silêncio é pintado como expressão de liberdade da escrita. Não dizer ou nada dizer é um calar expressivo, um silêncio (uma pausa) que pertence ao modo rítmico e autoriza uma cesura: o branco pastoso e opaco preenche os fólios e, neste gesto, a tinta substitui as palavras, substitui-se à matéria da linguagem. Os conceitos que permitem o relacionamento destas pinturas com um texto são a expectativa e o porvir, que se estabelecem numa dimensão de ausência.

SANTA CECÍLIA ou A PROPÓSITO DA MÚSICA. Tal como acontece no projecto **As cores do Alfabeto** relativamente à denominação dos pigmentos, também a música consegue escapar à classificação da linguagem, embora a sua escrita se desenvolva no sentido de uma maior descritibilidade das sonoridades, estendendo-se aos elementos visuais da cor e às figuras não-alfabéticas na proposta de um regime de fruição sinestésico.

A actualização de **VANITAS** como género pictórico é feita através do recurso conceptual aos regimes intertextuais e ainda distingue a descritibilidade visual da literária. Uma rede de referências visuais, literárias e filosóficas é activada numa lógica relacional sob o paradigma dos géneros da pintura que admitem uma pluralidade de sentidos (patentes e latentes). Esta análise põe em confronto o retrato e a *Vanitas* como dois arquétipos genéricos da pintura conceptualizados nos antípodas um do outro.

POESIA VISUAL OU VISUALIDADE POÉTICA? Dois poemas *Calme des nuits* e *Les fleurs et les arbres* transferem os seus versos para pinturas autónomas e propõem-se num regime de continuidade e ainda em articulação com pinturas associadas aos géneros da pintura pela sua figuração e pelo subtítulo: *Vanitas* e *Natureza-morta*. A caligrafia das pinturas-inscrição contrasta com a relação *chiaroscuro* das pinturas-figura e, do fundo sombrio, as figuras emergem iluminadas «por dentro». A artificialidade da luz tecnológica (pigmento transparente) tingue estas figuras e atinge o poema ao carregar a sua significação no sentido de uma ampliação. É o conceito de proximidade instalativa que permite ao texto ser afectado pela(s) figura(s) e vice-versa.

CHÂTEAU D'EAU articula um díptico pictórico e um livro de artista sob o conceito da éfrase, distinguindo-o do exercício descritivo. Tema, variações e sub-variantes constroem-se dentro de constrangimentos (como na literatura potencial OuLiPo), quer de ordem plástica, quer de ordem linguística onde as imagens mentais e as da percepção se aliam na ampliação do visual permitindo dois sentidos para o exercício em análise: da linguagem para a imagem e vice-versa.

O conceito de «entrelinhas» estrutura formal, plástica e teoricamente **SIC ITUR AD ASTRA** como exercício de fuga ao regime ilustrativo. A inscrição do texto fabular na pintura propõe-se como uma textura visual pela eliminação do espaço vazio mas, por outro lado, é da leitura nas «entrelinhas» que a história assume a sua plena significação.

RÉBUS E CALIGRAMA. A partir da lógica entre pergunta e resposta é elaborado um *rébus* que convoca o conceito de paródia e o caligrama de Magritte. Proposto como pintura-enigma, este tríptico permite pensar como a representação pictórica resiste às teorias da sua descodificação linguística, subsiste ao reconhecimento de temáticas subtextuais.

O SEGREDO permite literalizar a pintura e picturalizar o literário ao retomar os conceitos de hipotipose e de ficção. Na falta de um trânsito luminoso essencial à intelecção da representação pictórica, encontra-se a opacidade. Esta pintura representa uma récita cuja ambiguidade permite questionar a voz dentro da pintura sob a fórmula de um segredo. Como no teatro, a récita repete um texto, uma cena ou, melhor, encena-se: a qualidade sígnica das personagens convocam o modelo, ou seja, este é mediado pela acção de representar (do actor no teatro, do pintor na pintura), uma acção que tem uma função performativa pois revitaliza o modelo através da sua convocação por via da

personagem. Um poder de representação, «*pouvoir presque irrésistible de la beauté, non de l'image (de soi), mais de la surface où celle-ci apparaît*»⁵⁷⁴ é o da transparência soberana da mimésis, da codificação do exercício da *visibilia* onde os gestos «dizem» como indícios de um texto latente, um pretexto ambíguo (porque múltiplo) que tem como fito manter o observador fora da cena. **O segredo** questiona a encenação daquele invisível que é de natureza audível e problematiza o efeito de enigma suscitado pela novidade pura do visível – como conceito que remete para o modo geral e espectacular do «aparecer», como revelação.

OS TRÊS DRAGÕES. Três paralelos conceptuais estruturam a figuração, a inscrição e a coloração deste tríptico. São sustentados na genética da forma (heráldica), da língua (nos étimos e na elasticidade dos termos na sua actualização pelo uso) e da cor (na estrutura derivativa dos pigmentos, a partir das cores primárias e secundárias, e na construção da complementaridade cromática).

HORTUS DELICIARUM é igualmente um tríptico que distingue, formalmente, as suas partes e prende-as entre si pela atribuição de funções, numa relação interdependente: o cenário paisagístico, o enunciado textual e o mapa dão a ver o imaginário pictórico, literário e cartográfico deste conjunto que convoca conceitos como os de género (da pintura), a citação ecfrásica e a cartografia.

UT PICTURA POESIS, UT POESIS PICTURA põe em articulação o desenho e a pintura onde, pelo texto (colado ou inscrito), o espaço plástico adquire conotações figurais que se dão como reenvios metafóricos. Da linha à mancha, do espaço real à plasticidade da página e do suporte pictórico, da grafia dos termos à sua significação, da posição espacial à contaminação expressiva e significante desse lugar, a transferência é o conceito que sustenta este capítulo.

FUROR LOQUENDI I ou **A FABULÁRIA** ou **A ÁRVORE ENCICLOPÉDICA** e **FUROR LOQUENDI II** entram no regime ilustrativo onde a descritibilidade do termo inscrito é feita pela sua adjectivação, tal como na representação das figuras. Pela transposição idiomática, os nomes adjectivados convocam os campos poéticos que escapam às lógicas do étimo e que são aferidos nas figuras às quais se associam pela denominação funcional da língua e por proximidade espacial na representação.

⁵⁷⁴ «Poder quase irresistível da beleza, não da imagem (de si), mas da superfície onde ela aparece» (tradução livremente minha). MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, col. L'ordre philosophique, 1993, p. 37.

O GESTO INDICATIVO enforma uma expressão que é ilustrativa da função sígnica: indicar para dar a ver, para mostrar. As quatro pinturas tornam-se performativas no seu posicionamento no espaço expositivo: como uma voz, enfatizam uma pintura, outra.

Todos estes capítulos são atravessados por duas preocupações estruturais e estruturantes. A primeira é relativa à inscrição pintada (sejam letras, termos, expressões, frases ou textos inteiros) cujo cuidado e esmero representativo segue a convenção linguística e persegue a transparência da sua leitura, a facilidade do seu reconhecimento. Justamente, esta escrita quer apartar-se da problemática da anamorfose a que as letras alfabéticas se prestam, na sua possibilidade de transfiguração até ao irreconhecível. O que conduz à segunda preocupação: ao desviar a atenção da forma (formato) das letras inscritas, a atenção foca-se no conteúdo, no significado da inscrição face ao contexto pictórico onde se dá a ver e a ler.

Estas dezassete pinturas (polípticos), se constituem o motor da análise teórica e conceptual desta dissertação, permitem abrir caminhos que continuarão este plano de trabalhos que, na sua génese, é já interminável. O questionamento aqui patente torna-se, assim, potência para um porvir, num contínuo e, ainda, imprevisível futuro.

ANEXO 1

Slava v Vichnih Bogou

(Liturgia ortodoxa rusa)

319

Stroking
(S.XIX)

First system of the musical score. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "Sla - va v Vichnih Bo - gou - i na - zem li mir, vtche-lo vé - tzech". The music features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line.

Second system of the musical score. It continues with four staves. The lyrics are: "bla - go - vo lé - ni - lé Sla - va v Vichnih , Bo - gou - i ,". There is a repeat sign in the middle of the system. The music maintains the same melodic and harmonic structure.

Third system of the musical score. It concludes with four staves. The lyrics are: "na - zem li mir vtche lo vé - tzech Bla - go - vo , lé - ni - lé". The system ends with a "Fine" marking. The music features a final melodic flourish in the upper staves.

F. Santos 26.12.01

p Rall.

Gos - podi ous - tnié - mo-i ot - ver-zechi i - ou - stá mo-ia Voz- vé stiat hva-

Gos - podi ous - tnié - mo-i ot - ver-zechi i - ou - stá mo-ia Voz- vé stiat hva-

Gos - podi ous - tnié - mo-i ot - ver-zechi i - ou - stá mo-ia Voz- vé stiat hva-

Gos-podi ous- tnié mo-i ot verzechi i ou - stá mo-ia .

- lou Tvo - iou .

Gos-podi ous- tnié mo-i ot verzechi i ou - stá mo-ia .

- lou Tvo - iou .

Gos-podi ous- tnié mo-i ot verzechi i ou - stá mo-ia .

- lou Tvo - iou .

voz - vé - stait hva- lou Tvo - iou .

voz - vé - stait hva- lou Tvo - iou .

voz - vé - stait hva- lou Tvo - iou .

voz - vé - stait hva- lou Tvo - iou .

D.C. al Fine

ANEXO 2

To Charles Gounod

Calme des nuits

Text: Anon

Camille Saint-Saëns
Op.68 No.1

Molto adagio (♩ = c.76)

Soprano *pp* Cal - me des nuits, frai - cheur des soirs,

Alto *pp* Cal - me des nuits, frai - cheur des soirs,

Tenor *pp* Cal - me des nuits, frai - cheur des soirs, Vas -

Bass *pp* Cal - me des nuits, frai - cheur des soirs, Vas -

8 *pp sempre*
S. Vas - te scin - til - le - ment des mon - des, Grand si - len -

A. *pp sempre*
Vas - te scin - til - le - ment des mon - des, Grand si - len -

T. *pp sempre*
- te scin - til - le - ment des mon - des, Grand si - len -

B. *pp sempre*
- te scin - til - le - ment des mon - des, Grand si - len -

16
S. ce des an - tres noirs, Vous char - mez les â - mes pro - fon -

A. ce des an - tres noirs, Vous char - mez les â - mes pro - fon -

T. ce des an - tres noirs, Vous char - mez les â - mes pro - fon -

B. ce des an - tres noirs, Vous char - mez les â - mes pro - fon -

24

S. *f* des. L'é-clat du so-leil, la gai-té, Le bruit plai-

A. *f* des. L'é-clat du so-leil, la gai-té, Le bruit plai-

T. *f* des. L'é-clat du so-leil, la gai-té, Le bruit plai-

B. *f* des. L'é-clat du so-leil, la gai-té, Le bruit plai-

31

S. *pp* sent aux plus fu-ti-les; Le po-è - - - te

A. *pp* sent aux plus fu-ti-les; Le po-è - - - te

T. *pp* sent aux plus fu-ti-les; Le po-è - - - te

B. *pp* sent aux plus fu-ti-les; Le po-è - - - te

39

S. seul est han-té Par l'a-mour des cho-ses tran-quil - - -

A. seul est han-té Par l'a-mour des cho-ses tran-quil - - -

T. seul est han-té Par l'a-mour des cho-ses tran-quil - - -

B. seul est han-té Par l'a-mour des cho-ses tran-quil - - -

46 *ppp*

S. les, par l'a - mour

A. les, par l'a - mour

T. les, par l'a -

B. les,

52

S. des cho - ses tran - quil - les.

A. des cho - ses tran - quil - les.

T. mour des cho - ses tran - quil - les.

B. *ppp* par l'a - mour des cho - ses tran - quil - les.

ANEXO 3

Les fleurs et les arbres

Text: Anon

Camille Saint-Saëns
Op.68 No.2

Allegretto moderato (♩ = c.60)

Soprano

Les fleurs et les ar - bres, Les bron - zes, les mar - bres, Les ors, les é -

Alto

Les fleurs et les ar - bres, Les bron - zes, les mar - bres, Les ors, les é -

Tenor

Les fleurs et les ar - bres, Les bron - zes, les mar - bres, Les ors, les é -

Bass

Les fleurs et les ar - bres, Les bron - zes, les mar - bres, Les ors, les é -

9

S.

maux, La mer, les fon - tai - nes, Les monts et les plai - nes Con - so - lent, con - so - lent nos

A.

maux, La mer, les fon - tai - nes, Les monts et les plai - nes Con - so - lent, con - so - lent nos

T.

maux, La mer, les fon - tai - nes, Les monts et les plai - nes Con - so - lent, con - so - lent nos

B.

maux, La mer, les fon - tai - nes, Les monts et les plai - nes Con - so - lent, con - so - lent nos

18

S.

maux. Les bron - zes, les mar - bres, La mer, les fon - tai - nes, Les

A.

maux. Les fleurs et les ar - bres, Les bron - zes, les mar - bres, La mer, les fon - tai - nes, Les

T.

maux. Les fleurs et les ar - bres, La mer, les fon - tai - nes, Les

B.

maux. Les ors, les é - maux, Les

27

S. *p* monts et les plai - nes Con - so - lent nos maux. _____

A. *p* monts et les plai - nes Con - so - - - lent, con - so - lent nos maux. _____ Na - ture é - ter -

T. *p* monts et les plai - nes Con so - lent nos maux. _____

B. *p* monts et les plai - nes Con so - lent nos maux. _____

37

S. *cresc.* *f* *ff* Na - ture é - ter - nel - le, Tu sem - bles plus bel - le Au sein des dou - leurs! _____ Na - ture é - ter -

A. *cresc.* *f* *ff* nel - le, Na - ture é - ter - nel - le, Tu sem - bles plus bel - le Au sein des dou - leurs! _____ Na - ture é - ter -

T. *cresc.* *f* *ff* Na - ture é - ter - nel - le, Tu sem - bles plus bel - le Au sein des dou - leurs! _____ Na - ture é - ter -

B. *cresc.* *f* *ff* Na - ture é - ter - nel - le, Tu sem - bles plus bel - le Au sein des dou - leurs! _____ Na - ture é - ter -

46

S. *dim.* nel - le, Tu sem - bles plus bel - le Au sein des dou - leurs! _____ Et

A. *dim.* nel - le, Tu sem - bles plus bel - le Au sein des dou - leurs! _____ Et

T. *dim.* nel - le, Tu sem - bles plus bel - le Au sein des dou - leurs! _____ Et

B. *dim.* nel - le, Tu sem - bles plus bel - le Au sein des dou - leurs! _____ Et

55 *cresc.* *f*

S. l'art nous do - mi - ne, Sa flamme il - lu - mi - ne Le rire et les pleurs, sa flam -

A. l'art nous do - mi - ne, Sa flamme il - lu - mi - ne Le rire et les pleurs, sa flam -

T. l'art nous do - mi - ne, Sa flamme il - lu - mi - ne Le rire et les pleurs, sa flam -

B. l'art nous do - mi - ne, Sa flamme il - lu - mi - ne Le rire et les pleurs, sa flam -

63 *dim.* *p*

S. - - me il - lu - mi - ne Le rire et les pleurs,

A. - - me il - lu - mi - ne Le rire, et les pleurs, sa

T. - - me il - lu - mi - ne Le rire, et les pleurs,

B. - - me il - lu - mi - ne Le rire, et les pleurs,

71 *pp* *dim.* *rit.* *ppp*

S. le _____ rire _____ et _____ les pleurs.

A. flamme il - lu - mi - ne Le rire et les pleurs, et _____ les pleurs.

T. le _____ rire _____ et _____ les pleurs.

B. et _____ les pleurs.

ANEXO 4

CHÂTEAU-D'EAU: Poema em tema e variações

TEMA

Onde o olhar se cansa
Na transparência azul de um céu e de um mar
A densidade do ar sabe a maçãs suculentas
Onde os pássaros enunciam
Uma outra música
Feita de palavras
E imagética sugestão
Onde o tempo cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Inerte
Isolado
Útil
Brilha

Onde o olhar se afunda
Na opacidade de um céu e de um mar
Ainda sem nome
Onde os pássaros sobrevoam
Em círculo
A densidade do ar
Onde as palavras pendentes
Como maçãs nas árvores de Inverno
Repetem
Sem repetir
Um namoro constante
À Lua

Pássaros e palavras
Num canto de alternados sons
Que se amplia
E estende luminoso
Adentro desse olhar que se fecha

Estalam rochas
E ondas nas rochas
Como palmas
Em mãos que celebram um feito
Em eco
Perpassam arcos arquitectónicos
Até à eternidade que cede
Devagar

À quietude definitiva e branca

Sobrevoada em círculos
Por palavras de imagética sugestão
Em memória de um olhar esquecido

Onde o movimento intermitente de asas em voo
Desenha uma circunferência aérea
Como aura de luz
Figura sagrada
Separa
A ilha já separada
Indica
No gesto
O lugar
Insular
Onde o olhar se assombra
E desdobra sem arco-íris
Cheio de luz
Energia pura
De abissal amplitude
Onde a vida
É potência
Como aquilo que sucede
Útero germinal
Início ininterrupto
Eterno começar
Terminar dissimulado
Fim que se adivinha Origem
Ânimo perpétuo e circular
Sobrevoado
De pássaros e palavras
Que namoram
Sob um olhar que se espanta.

I

ONDE O OLHAR SE CANSA

Na transparência azul de um céu e de um mar
A densidade do ar sabe a maçãs suculentas

ONDE OS PÁSSAROS ENUNCIAM

Uma outra música
Feita de palavras
E imagética sugestão

ONDE O TEMPO CEDE

Devagar
À quietude definitiva e branca

Inerte
Isolado
Útil

Brilha

ONDE O OLHAR SE AFUNDA

Na opacidade de um céu e de um mar
Ainda sem nome

ONDE OS PÁSSAROS SOBREVOAM

Em círculo

A densidade do ar

ONDE AS PALAVRAS PENDENTES

Como maçãs nas árvores de Inverno

Repetem

Sem repetir

Um namoro constante

À Lua

Pássaros e palavras

Num canto de alternados sons

Que se amplia

E estende luminoso

Adentro desse olhar que se fecha

Estalam rochas

E ondas nas rochas

Como palmas

Em mãos que celebram um feito

Em eco

Perpassam arcos arquitectónicos

Até à eternidade que cede

Devagar

À quietude definitiva e branca

Sobrevoada em círculos

Por palavras de imagética sugestão

Em memória de um olhar esquecido

ONDE O MOVIMENTO INTERMITENTE

de asas em voo

Desenha uma circunferência aérea

Como aura de luz

Figura sagrada

Separa

A ilha já separada

Indica

No gesto

O lugar

Insular

ONDE O OLHAR SE ASSOMBRA

E desdobra sem arco-íris

Cheio de luz

Energia pura

De abissal amplitude

Onde a vida

É potência

Como aquilo que sucede

Útero germinal

Início ininterrupto

Eterno começar

Terminar dissimulado

Fim que se adivinha Origem

Ânimo perpétuo e circular

Sobrevoado

De pássaros e palavras

Que namoram

Sob um olhar que se espanta

II

Onde o olhar se cansa
Na transparência azul de um céu e de um mar
A densidade do ar sabe a maçãs suculentas

Onde os **PÁSSAROS ENUNCIAM**

Uma outra música
Feita de PALAVRAS
E imagética sugestão
Onde o tempo cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Inerte
Isolado
Útil
Brilha
Onde o olhar se afunda
Na opacidade de um céu e de um mar
Ainda sem nome
Onde os PÁSSAROS sobrevoam
Em círculo
A densidade do ar

Onde as **PALAVRAS PENDENTES**

Como maçãs nas árvores de Inverno
Repetem
Sem repetir
Um namoro constante
À Lua

PÁSSAROS E PALAVRAS
Num canto de alternados sons
Que se amplia
E estende luminoso
Adentro desse olhar que se fecha

Estalam rochas
E ondas nas rochas
Como palmas
Em mãos que celebram um feito

EM ECO

Perpassam arcos arquitectónicos
Até à eternidade que cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Sobrevoada em círculos
Por PALAVRAS de imagética sugestão
Em memória de um olhar esquecido
Onde o movimento intermitente de ASAS EM VOO
Desenha uma circunferência aérea

Como aura de luz
Figura sagrada
Separa
A ilha já separada
Indica
No gesto
O lugar
Insular
Onde o olhar se assombra
E desdobra sem arco-íris
Cheio de luz
Energia pura

DE ABISSAL AMPLITUDE

Onde a vida
É potência
Como aquilo que sucede
Útero germinal
Início ininterrupto
Eterno começar
Terminar dissimulado
Fim que se adivinha Origem
Ânimo perpétuo e circular
Sobrevoado
DE PÁSSAROS E PALAVRAS
Que namoram

SOB UM OLHAR QUE SE ESPANTA

III

Um olhar cansado

Na transparência azul de um céu e de um mar
A densidade do ar sabe a maçãs suculentas
Onde os pássaros enunciam
Uma outra música
Feita de palavras
E imagética sugestão
Onde o tempo cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Inerte
Isolado
Útil
Brilha

Um olhar fundo

Na opacidade de um céu e de um mar
Ainda sem nome
Onde os pássaros sobrevoam
Em círculo
A densidade do ar

Onde as palavras pendentes
Como maçãs nas árvores de Inverno
Repetem
Sem repetir
Um namoro constante
À lua

Pássaros e palavras
Num canto de alternados sons
Que se amplia
E estende luminoso
Adentro de

Um olhar fechado

Estalam rochas
E ondas nas rochas
Como palmas
Em mãos que celebram um feito
Em eco
Perpassam arcos arquitectónicos
Até à eternidade que cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Sobrevoada em círculos
Por palavras de imagética sugestão
Em memória de

Um olhar esquecido

Onde o movimento intermitente de asas em voo
Desenha uma circunferência aérea
Como aura de luz
Figura sagrada
Separa
A ilha já separada
Indica
No gesto
O lugar
Insular

Um olhar assombrado

E desdobra sem arco-íris
Cheio de luz
Energia pura
De abissal amplitude
Onde a vida
É potência
Como aquilo que sucede
Útero germinal
Início ininterrupto
Eterno começar
Terminar dissimulado
Fim que se adivinha origem

Ânimo perpétuo e circular
Sobrevoado
De pássaros e palavras
Que namoram

Um olhar espantado

IV

Onde o olhar se cansa
Na transparência azul de um céu e de um mar
A densidade do ar sabe a maçãs suculentas
Onde os pássaros enunciam
Uma outra **MÚSICA**
Feita de palavras
E imagética sugestão
Onde o **TEMPO** cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Inerte
Isolado
Útil
Brilha
Onde o olhar se afunda
Na opacidade de um céu e de um mar
Ainda sem nome
Onde os pássaros sobrevoam
Em **CÍRCULO**
A densidade do ar
Onde as palavras pendentes
Como maçãs nas árvores de Inverno
Repetem
Sem repetir
Um namoro constante
À Lua

Pássaros e palavras
Num **CANTO** de alternados sons
Que se amplia
E estende luminoso
Adentro desse olhar que se fecha

Estalam rochas
E ondas nas rochas
Como palmas
Em mãos que celebram um feito
Em **ECO**
Perpassam arcos arquitectónicos
Até à eternidade que cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Sobrevoada em círculos

Por palavras de imagética sugestão
Em memória de um olhar esquecido

Onde o movimento intermitente de asas em **VOO**
Desenha uma circunferência aérea
Como aura de luz
Figura sagrada
Separa
A ilha já separada
Indica
No gesto
O LUGAR
Insular
Onde o olhar se assombra
E desdobra sem arco-íris
Cheio de luz
Energia pura
De abissal amplitude
Onde a vida
É potência
Como aquilo que sucede
Útero germinal
Início ininterrupto
Eterno começar
Terminar dissimulado
Fim que se adivinha **ORIGEM**
Ânimo perpétuo e circular
Sobrevoado
De pássaros e palavras
Que namoram
Sob um olhar que se espanta

V

Em eco

O olhar cansa-se na transparência,
Na densidade azul do céu do mar e do ar.

Em eco

O enunciado dos pássaros sabe a maçãs suculentas, sabe a música,
Sabe a palavras. É imagética sugestão.

O tempo útil cede devagar
Até à quietude definitiva.

O tempo inerte é branco.
E brilha no olhar.

Na opacidade do céu e do mar
Na densidade do ar
Os pássaros ainda sem nome
Sobrevoam em círculo
As palavras pendentes.

As maçãs das árvores de Inverno
Repetem sem repetir
Um canto de alternados sons
Que se amplia num namoro
À Lua

Maçãs, pássaros e palavras
Estendem-se luminosos.

Em eco

Estalam nas rochas
Como ondas nas rochas
Com as palmas em mãos
Que celebram um feito

Em eco

Perpassam
Até à eternidade
Onde arcos arquitectónicos
Cedem devagar à queda
Até à quietude definitiva

Palavras de imagética sugestão Sobrevoadas por círculos
Num eco intermitente de asas
Num voo memorial
O olhar assombra-se no arco-íris,
Desenho de luz de abissal amplitude,
Arco de energia pura

Em eco

O olhar esquecido desenha a circunferência aérea.
Uma aura de luz separa
Figura sagrada.

Em eco

O olhar espanta-se
O gesto indica o lugar insular
A ilha já separada
Sobrevoada por pássaros e palavras
Que namoram as maçãs das árvores de Inverno

Ecoa a vida
A pura potência daquilo que sucede.
Útero germinal
Começo eterno e ininterrupto

Em eco

O fim adivinha-se origem

Animo perpétuo e circular

VI

DE UM CÉU E DE UM MAR
DO AR

DE PALAVRAS

DE UM CÉU E DE UM MAR

DO AR

DE INVERNO

DE ALTERNAD

OS SONS

DE UM OLHAR ESQUECIDO

DE LUZ

DE ABISSAL AMPLITUDE

DE PÁSSAROS E PALAVRAS

VII

PÁSSAROS

AZUL

MAÇÃS

ENUNCIAM

MÚSICA

FEITA DE PALAVRAS

TEMPO

DEVAGAR

QUIETUDE

BRANCA

INERTE

ÚTIL

AFUNDA

SEM NOME

EM CÍRCULO

AS PALAVRAS PENDENTES

SEM REPETIR

CONSTANTE CANTO
SONS

ALTERNADOS

ESTALAM

COMO PALMAS

ECO

DEVAGAR

CÍRCULOS

ESQUECIDO

O MOVIMENTO
DESENHA

EM VOO
CIRCUNFERÊNCIA

FIGURA

O LUGAR

A ILHA

SEM ARCO-ÍRIS
ABISSAL

CIRCULAR

FIM

ADIVINHA

VIII

O olhar transparente e denso
Como o azul celeste
Do mar e do ar sem arco-íris

Das maçãs succulentas
Uma outra música enuncia
Pássaros
E palavras
De abissal amplitude
De imagética sugestão

O tempo cede
Vagaroso e branco
Brilha

O olhar afunda-se
Num namoro constante à Lua
Na opacidade do céu e do mar
Desenha círculos
Como maçãs nas árvores de Inverno
Onde os pássaros sobrevoam
E as palavras ainda sem nome
Pendem

O olhar transparente e denso
Como o azul celeste
Do mar e do ar sem arco-íris
Repete sem repetir

O canto alternado
De sons
De pássaros
De palavras
E estende-se luminoso
E amplia-se dentro
Do olhar que se fecha.

Estalam rochas
E ondas nas rochas
Como palmas
Em eco

Perpassam o arco perpétuo e circular
Até à eternidade
O olhar deslumbra-se
Dobra-se no arco-íris
Que cede
Devagar
À quietude branca
Sobrevoada em círculos
Por palavras de imagética sugestão
Em memória de um olhar esquecido

O movimento de asas
Desenha uma circunferência aérea
Aura de luz
Indica

A ilha no gesto
Separada
A figura sagrada

O olhar assombra-se
Cheio de luz

Abissal amplitude sem arco-íris

Energia pura
Potência

O tempo cede
Vagaroso e branco.
Brilha
Como aquilo que sucede.
Em eco
Repete sem repetir

Ininterrupto germinar
Ânimo perpétuo e circular
Desenhado por asas
De pássaros e palavras
Que namoram
Sob um olhar que se espanta.

IX

O azul celeste do mar e do ar
sem arco-íris

As maçãs suculentas

A música

O enunciado dos pássaros

O tempo vagaroso branco brilhante

O olhar em profundidade

A Lua enamorada

O desenho circular das maçãs

As árvores de Inverno

Os pássaros em voo

O olhar repete sem repetir

O canto alternado

A luminosidade dentro do olhar
Estalam rochas e ondas nas rochas! Palmas em eco!
O arco perpétuo e circular até à eternidade
O olhar deslumbra-se.
O arco-íris cede devagar à quietude branca.
Círculos de palavras
A memória de um olhar esquecido
O movimento das asas a desenhar circunferências aéreas.
A aura luminosa indica a ilha
No gesto indicativo separa
Consagra cheio de luz
A abissal amplitude sem arco-íris
O olhar assombra-se
Potencia o tempo que cede vagaroso branco.
Brilha
Em eco
Repete sem repetir
O ininterrupto germinar
Ânimo perpétuo
O círculo desenhado por asas de palavras que namoram
O olhar que se espanta.

X

Quando o olhar se cansa
Na transparência azul de um céu e de um mar
A densidade do ar sabe a maçãs suculentas

Quando os pássaros enunciam
Uma outra música
Feita de palavras
E imagética sugestão

Quando o tempo cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Inerte
Isolado
Útil
Brilha

Quando o olhar se afunda
Na opacidade de um céu e de um mar

Ainda sem nome

Quando os pássaros sobrevoam

Em círculo

A densidade do ar

Quando as palavras pendentes

Como maçãs nas árvores de Inverno

Repetem

Sem repetir

Um namoro constante

À lua

Pássaros e palavras

Num canto de alternados sons

Que se amplia

E estende luminoso

Adentro desse olhar que se fecha

Estalam rochas

E ondas nas rochas

Como palmas

Em mãos que celebram um feito

Em eco

Perpassam arcos arquitectónicos

Até à eternidade que cede

Devagar

À quietude definitiva e branca

Sobrevoada em círculos

Por palavras de imagética sugestão

Em memória de um olhar esquecido

Quando o movimento intermitente de asas em voo

Desenha uma circunferência aérea

Como aura de luz

Figura sagrada

Separa

A ilha já separada

Indica

No gesto

O lugar

Insular

Quando o olhar se assombra

E desdobra sem arco-íris

Cheio de luz

Energia pura

De abissal amplitude

Quando a vida

É potência

Como aquilo que sucede

Útero germinal

Início ininterrupto

Eterno começar
Terminar dissimulado
Fim que se adivinha origem
Ânimo perpétuo e circular
Sobrevoado
De pássaros e palavras
Que namoram
Sob um olhar que se espanta.

XI

Sob um olhar que se espanta.
Namoram pássaros e palavras

Sobrevoado o ânimo perpétuo
e circular
Adivinha a origem no fim
Dissimula o terminar

Eterno começar
Início ininterrupto
Útero germinal
Aquilo que sucede
É potência
Onde a vida
De abissal amplitude
Energia pura
Cheia de luz
Se desdobra

Sem arco-íris
Onde o olhar se assombra

Insular, o lugar

No gesto, indica
A ilha já separada
Separa a figura sagrada
Como aura de luz
Desenha uma circunferência aérea

Asas em voo
Onde o movimento intermitente
É memória de um olhar
Esquecido por palavras de imagética sugestão

Sobrevoada em círculos
A quietude definitiva e branca
Vagarosa até à eternidade
Cede

Perpassa arcos arquitectónicos
Em eco
Em mãos que celebram um feito

Como palmas

E ondas nas rochas
Estalam as rochas

Adentro desse olhar que se fecha
E estende luminoso
Que se amplia

Num canto de alternados sons
Pássaros e palavras e lua
Num namoro constante
Sem repetir
Repetem
Como maçãs nas árvores de Inverno
Onde as palavras pendem na
Densidade do ar
Em círculo
Onde os pássaros sobrevoam

Ainda sem nome
Na opacidade de um céu e de um mar
Onde o olhar se afunda
Brilha
Útil
Isolado
Inerte
À quietude definitiva e branca

Devagar
Onde o tempo cede
É imagética sugestão
Feita de palavras

Uma outra música
Onde os pássaros enunciam
A densidade do ar
Sabe a maçãs suculentas

Na transparência azul de um céu e de
Um mar
Onde o olhar se cansa

XII

Um olhar cansado

da transparência
da densidade

Um olhar para o fundo

da música

Um olhar fechado

Em memória

Um olhar esquecido

do movimento
da luz
do gesto

Um olhar assombrado

sem arco-íris

Um olhar espantado

pela abissal amplitude

Um olhar ainda sem nome

sem palavras

XIII

Céu e mar **CELESTES**
De abissal amplitude
O doce **VERMELHO** de maçãs
Útero germinal
Sobrevoado
De pássaros **VERDES**
Os pássaros **VERDES** em círculos Indicam
No gesto **DOURADO**
O início ininterrupto
De **OURO**
Energia pura
A história de todas as histórias
Ânimo perpétuo e circular
O tempo do fim **AMARELO**
Adivinha-se origem
O olhar afunda-se no **ÍNDIGO**
As árvores de **LIMA**
À lua
Ao ar
Ao luar
As rochas **AZUIS**
As ondas **AZUIS**
As mãos vazias
O eco
Os arcos
A eternidade **PÚRPURA**
A quietude definitiva e **BRANCA**
De **OURO**
As palavras de imagética sugestão
Em memória de um olhar esquecido
As de asas em voo
O desenho circular
Como **LARANJAS**
A aura
Figura **ROSA** sagrada
Separa
O lugar
Insular
Uma sombra
Uma luz
Um Inverno de luz
De **OURO**
As palavras
Pendentes da música
A voz
A história de todas as histórias
O canto
O espanto
Sem arco-íris

XIV

CELESTE

o azul, o olhar, o céu, o mar

VERMELHO

as maçãs, o útero

VERDE

o ar, os pássaros

VERDE

os círculos

DOURADO

o gesto, o início

OURO

a energia, a história

AMARELO

o tempo, a quietude, o brilho

ÍNDIGO

o olhar

LIMA

as árvores, a lua, o luar

AZUL

as rochas, as ondas, as mãos, o eco, o arco

PÚRPURA

a eternidade

BRANCO

a quietude

OURO

as palavras, a imagética, a sugestão

LARANJA

o voo

ROSA

a figura, o lugar

OURO

a música, a palavra
a voz, o canto, o espanto

XV

Uma outra música
Na transparência
De um olhar azul
O céu, o mar, o ar
Densos de sabor

Piu-piu
Enunciam as
Palavras
E os pássaros
E o tempo

Piu... piu
Devagar
Quase quieto

Brilha
No fundo do olhar
O céu, o mar, o ar
Opacos

Um círculo
Ainda sem nome
De asas em voo

De palavras pendentes

Um ciclo
De repetido nascer
Onde
Dia e noite se sucedem
Sem se suceder

Jogam às escondidas

Irrepetível
A linguagem voa
No bico dos pássaros

E um outro canto
Amplia
Dá a ver
Dá a ouvir

As rochas
O estalar das rochas
As ondas
A estalar nas rochas

Em eco
Perpassam
A eternidade

Em círculos
De memória
E imagética sugestão
O olhar esquecido
Detém-se
no movimento
Desenha-se
Como aura de luz

Separa-se
Como ilha

Indica
No gesto

Assombra-se
Desdobra (sem arco-íris)
Ilumina-se

Amplia-se no abismo
Em profundidade

Sob um olhar que se espanta.
O fim adivinha a origem

Animo perpétuo e circular
Lúdico Sobrevoar
De pássaros e palavras
Que jogam

XVI

O olhar adormecido
Repousa
Sob a nuvem densa
De um céu
Reflexo de um mar

Fitas e pássaros
Sonhados

E música
E palavras opacas.

O olhar descansa
Fechado sobre si
Afunda-se
Numa opacidade
Ainda sem nome

Reflecte

Sonha
Pássaros

Jogos
Círculos
E palavras pendentes

O olhar pende também
Como maçãs
Nas árvores de Inverno
Reflecte
Repete

Namora na lua
O brilho do sol

O olhar adormecido
Repousa
Dos pássaros
Das palavras
Num canto silencioso
Que se amplia
E estende luminoso

Olhar que pausa
Como pássaro
Repousa
No silêncio
Em eco

Reflecte

Sem Névoa
Na transparente densidade

O olhar descansa
Em profundidade

Esquecido
Do movimento
Intermitente
Do piar
Das palavras
Em ecos de tempestade
E jogos de luz

O olhar separado
Do sono
Sonha ainda
Joga na sombra
Desdobra-se
Em arco-íris

Olhar de vento
Sopra
O som
Ecoa

Em abismo
Amplia
Perpetua
Circula
Sobrevoa
Pássaros e palavras
Que namoram

O olhar
Espanta
Pássaros

XVII

O olhar
Espanta pássaros

E palavras
que namoram

O olhar
Sobrevoa
Circula
Perpetua
Amplia
Em abismo
Ecoa
Sopra

O olhar
Adormece
Repousa
Desdobra-se
Em arco-íris
Joga na sombra

O olhar
Sonha ainda
O sono
Em jogos de luz
Em ecos da tempestade

O piar intermitente
Das palavras
Da música
Da opacidade
Das coisas
Transparentes
Em profundidade

Em eco
Repousa
Como pássaro
Que pousa

Luminoso

Adormece

O olhar descansa

O olhar descansa
Fechado sobre si
Amplia
O silencioso canto
Das palavras
Adormecidas

O olhar
Repousa
Sonha
Pássaros

O olhar
Afunda-se
Numa opacidade
Ainda sem nome

Em jogos
Círculos

Como maçãs
Nas árvores de Inverno
O olhar
Reflecte
Repete

Namora na lua
O brilho do sol

XVIII

Desperta o olhar

A transparência
O arco-íris
O celestial
Reflexo do mar

A densidade do ar
Os pássaros
Uma outra música

Palavras
Pendem
Na quietude
Brilham

No piar dos pássaros

Sugerem o trovão
Da tempestade

Cego de luz
O olhar Vê
Ouve o eco
A sombra
Assombra-se
Na luminosidade
Abissal

O olhar sente
Pressente

A luz das estrelas
Os astros secretos
Os círculos infinitos

O olhar espanta-se

O olhar namora
A lua escondida
Os pássaros
As palavras
O canto das intempéries
A alternância dos sons

Cede devagar
À quietude
Definitiva

O olhar
Desdobra a luz

O arco-íris
Repousa agora

Esquecido
O sono e o sonho
De um olhar cansado

Os olhos fecham-se
Para ver mais.

XIX

Desperta o olhar
Num jardim
De pedra
Branca
A transparência
O reflexo
O arco-íris
O mar celestial

A densidade do ar
Enuncia

Os pássaros
Sem árvores
Deixam cair
Uma neve
Dourada
De letras
De palavras
De sons
Uma outra música
Ressoa
Trovões
Luzes

Brilhos

No piar dos pássaros
A tempestade
Desperta o olhar
Cego de luz

Eco secreto
A sombra
Assombra-se
Na luminosidade
Abissal

Desperto
O olhar sente
Pressente
O vento
O sopro
O som

A luz das estrelas
Os astros secretos
Os círculos infinitos

Desperto
Olhar namora

A noite
Escondida

Os pássaros
Adormecidos
As palavras
Silenciosas
O canto das intempéries
A alternância dos sons

Despede-se o olhar

Embala-se
Devagar
Na quietude
Definitiva

Renuncia

Desdobra-se

Separa-se

Repousa na noite
Esquecido

Fecham-se os olhos
Para mais.

XX

No piar dos pássaros
Trovões ecoam
Em brilhos

Cegam as palavras
Mudas
Em sonhos

Lua e sol
Jogam
Às escondidas

Mostram
Uma outra música
De palavras
E imagética sugestão

No piar dos pássaros
A intempérie
Ressoa
Em círculo

A densidade do ar

Repete
Sem repetir
Um canto
De alternados sons

No piar dos pássaros
Um canto
De alternados sons
Joga
Às escondidas

E amplia-se
Estende-se
Luminoso
Num rugido
Dourado

Estala rochas
E ondas nas rochas
Ecoa
Oscila

Luz e escuro
Dia e noite
Escondem-se
Mostram-se
Brincam
Seguem o jogo
Cedem ao jogo

No piar dos pássaros
Palavras alinhadas
De ouro
Evanescente reflexo
Ecoam
Em brilhos
Como trovões

Palavras
De neve
Iluminam
O sono
Os sonhos
Os voos
O piar dos pássaros

Diluem-se
Num canto perpetuo

XXI

Onde o olhar se cansa
Na transparência azul de um céu e de um mar
A densidade do ar sabe a maçãs suculentas

Onde os pássaros enunciam
Uma outra música
Feita de palavras
E imagética sugestão
Onde o tempo cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Inerte
Isolado
Útil
Brilha
Onde o olhar se afunda
Na opacidade de um céu e de um mar
Ainda sem nome
Onde os pássaros sobrevoam
Em círculo
A densidade do ar
Onde as palavras pendentes
Como maçãs nas árvores de inverno
Repetem
Sem repetir
Um namoro constante
À lua

Pássaros e palavras
Num canto de alternados sons
Que se amplia
E estende luminoso
Adentro desse olhar que se fecha

Estalam rochas
E ondas nas rochas
Como palmas
Em mãos que celebram um feito
Em eco
Perpassam arcos arquitectónicos
Até à eternidade que cede
Devagar
À quietude definitiva e branca
Sobrevoada em círculos
Por palavras de imagética sugestão
Em memória de um olhar esquecido

Onde o movimento intermitente de asas em voo
Desenha uma circunferência aérea
Como aura de luz
Figura sagrada
Separa
A ilha já separada
Indica
No gesto
O lugar
Insular
Onde o olhar se assombra

E desdobra sem arco-íris
Cheio de luz
Energia pura
De abissal amplitude
Onde a vida
É potência
Como aquilo que sucede
Útero germinal
Início ininterrupto
Eterno começar
Terminar dissimulado
Fim que se adivinha origem
Ânimo perpétuo e circular
Sobrevoado
De pássaros e palavras
Que namoram
Sob um olhar que se espanta.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV, *António Sena: Obras sobre papel*, Lisboa, CAM/ Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- AAVV, *António Sena: Pintura/Desenho, 1964-2003*, Porto, Edições Asa/Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2003.
- AAVV, *António Sena: Pintura*, Lisboa, CAM/ Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- AAVV, *Antologia da Poesia Espanhola das Origens do Século XIX*, selecção, organização, tradução, posfácio e notas de rodapé de José Bento, Lisboa, Edições Assírio & Alvim, colecção Documenta Poética, 2001.
- AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003.
- AAVV, «Dire, voir, écrire – le texte et l'image», in *Textuel*, dir. Anne-Marie Christin, n° 34/44, UFR «Sciences des Textes et Documents» de l'Université Paris 7/ Denis-Diderot, n° 6, 1979.
- AAVV, «Ecrire, voir, conter», in *Textuel*, dir. Anne-Marie Christin, n° 34/44, UFR «Sciences des Textes et Documents» de l'Université Paris 7/ Denis-Diderot, n° 25, 1993.
- AAVV, *Ecritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives*, dir. Anne-Marie Christin, Paris, Le Sycomore, 1982.
- AAVV, «Ecritures paradoxales», in *Revue Textuel*, dir. Anne-Marie Christin, n° 34/44, UFR «Sciences des Textes et Documents» de l'Université Paris 7/ Denis-Diderot, n° 17, 1985.
- AAVV, *Ecritures II*, dir. Anne-Marie Christin, Paris, Le Sycomore, 1982.
- AAVV, *Ecritures III, Espaces de la lecture*, dir. Anne-Marie Christin, Paris, Retz, 1988.
- AAVV, *History of Writing. From hieroglyph to multimedia*, ed. Anne-Marie Christin, Paris, Editions Flammarion/Bibliotheca Alexandrina, 2002.
- AAVV, *Jorge Pinheiro*, Lisboa, CAM/Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- AAVV, *Jorge Pinheiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Serviço de Apoio e Museografia, 1987.
- AAVV, «La lettre et l'image: Nouvelles approches», in *Textuel*, org. Anne-Marie Christin e Atsushi Miura, n° 54, Université Paris7/Denis-Diderot, 2007.
- AAVV, *L'écriture du nom propre*, dir. Anne-Marie Christin, Paris, L'Harmattan, 1998.
- AAVV, *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, le Robert, 2007 (edição revista).
- AAVV, *L'espace et la lettre*, dir. Anne-Marie Christin, ed. UGE, Cahier Jussieu n° 3, 1977.
- ACCAME, Vincenzo, *Pittura come Scrittura*, Milão, Spirali/Vel, 1998.
- ADORNO, Theodor, *Dans quasi una fantasia*, trad. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982.

- AGAMBEN, Giorgio, «*Notas sobre o gesto*», in *Interactividades: Artes, Tecnologias, Saberes*, Lisboa, co-edição CECL – FCSH/UNL e Dep. Cultura da CML, 1997.
- AGAMBEN, Giorgio, *Nudez*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água Editores, (2009, 1ª ed.), 2010.
- AGOSTINHO, *Confissões*, trad. Arnaldo Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Pimentel, Lisboa, CLCPB – INCM, 2001.
- ALBERTI, Leon Battista, DA VINCI, Leonardo; *El tratado de La Pintura por Leonardo da Vinci y los tres que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, trad e anotações de Don Diego Antonio Rejon de Silva, Sevilla, Extramuros Edición, col. facsímiles, (Madrid, 1784, 1ªed.). ISBN 9788498623192.
- AMARAL, P. M., «*Metáfora e Linguística cognitiva*», in *Linguagem e Cognição*, org. Augusto Soares da Silva, Braga, Associação Portuguesa de Linguística/Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Filosofia de Braga, 2001.
- ARISTÓTELES, *A poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998 (5ª ed.).
- ARISTÓTELES, *A Poética*, Lisboa, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 (4ª ed.).
- ARISTÓTELES, *La Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- ARNAULD, Antoine, NICOLE, Pierre, *La Logique du Port-Royal*, Capítulo IV (1ª parte), 5ª ed., 1683. Disponível em <http://visualiseur.bnf.fr>.
- AUSTIN, J. L., *How to do things with words*, Cambridge, Massachusetts, London, The Harvard University Press, 1975 (2ª ed.).
- BABO, Maria Augusta, «*A auto-bio-grafia como máquina antropomórfica de escrita*», in *Revista Comunicação e Linguagens – Ficções*, nº 32, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 2003.
- BABO, Maria Augusta, «*A dimensão imagética da metáfora*», in *Revista de Comunicação e Linguagens – Retórica*; nº 36, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 2005.
- BABO, Maria Augusta, *A escrita do Livro*, Lisboa, Vega, 1993.
- BABO, Maria Augusta, *A inscrição como lugar de cruzamento entre a escrita e a imagem*, ed. Centro de Estudos Interculturais/ISCAP, Porto, 2011.
- BABO, Maria Augusta, «*À Margem [ou: Nas margens]*», in *Fabuleira*, Cascais, ed. Fundação D. Luís I, 2012.
- BABO, Maria Augusta, *As implicações do corpo na leitura*, www.bocc.ubi.pt, 2007.
- BABO, Maria Augusta, «*Da Imagem na linguagem*», in *Imagem e Pensamento*, org. Moisés de Lemos Martins, nº 23, Coimbra, Grácio Editores, col. Comunicação e Sociedade, 2011, Lisboa.

- BABO, Maria Augusta, «*Da intertextualidade: a citação*», in *Revista Comunicação e Linguagens – Textualidades*, nº 3, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 1986.
- BABO, Maria Augusta, «*Do corpo protésico ao corpo híbrido*», in *Revista Comunicação e Linguagens – Corpo, técnica, subjectividade*, nº 33, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 2004.
- BABO, Maria Augusta, «*Em Segredo: a confissão como relação interdiscursiva*», in *Comunicação e Sociedade*, nº 20, Universidade do Minho/Húmus, 2011.
- BABO, Maria Augusta, «*Ficcionalidade e processos comunicacionais*», in *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*, 1996.
- BABO, Maria Augusta, «*Invenzioni capricciose segundo Piranesi de Rui Macedo*», in *Rui Macedo. «Invenzioni capricciose» segundo Piranesi*, Lisboa, Edições Opway, 2008.
- BABO, Maria Augusta, MOURÃO, José Augusto, *Semiótica: genealogias e cartografias*, Coimbra, Edições MinervaCoimbra, 2007.
- BABO, Maria Augusta, «*Olhando o olhar no retrato*», in *Revista Comunicação e Linguagens – Imagem e vida*, nº 31, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 2003.
- BABO, Maria Augusta, «*Deambulações sobre a viagem*», in *Arte & Viagem*, org. Margarida Acciaiuoli e Ana Duarte Rodrigues, Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2012.
- BABO, Maria Augusta, «*O traço: entre a letra e o desenho*», in *Revista Comunicação e Linguagens – Comunicação não verbal*, nº 17/18, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 1993.
- BABO, Maria Augusta, PINHEIRO, Jorge, *Figurações ou Diálogos da Pintura para a escrita*, Almada, Casa da Cerca/Centro de Arte Contemporânea, ed. Câmara Municipal de Almada, 1997.
- BACELAR, Jorge, *Poesia Visual*, www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf, 2001.
- BAKHTIN, Michail M., *Speech genres & other essays*, Austin, University of Texas Press, 2004.
- BARTHES, Roland, «*Rhétorique de l'image*», in *Communications*, nº 4, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- BRECHON, Robert, «*Henry Michaux: poesia e sabedoria*», in *Revista Colóquio/Letras*, nº 68, 1982.
- BARROS, Manoel de, *O livro das Ignorâncias*, Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. Record, 2004.
- BARTOLO, José Manuel, «*Revelação e ocultação: as mediações na cultura visual moderna*», in *Revista Comunicação e Linguagens – Mediação dos saberes*, nº 38, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le trompe-l'oeil*, Documents de travail et pré-publication, Urbino, Università di Urbino-Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, nº 62, Março 1977, série F.

- BÉNABOU, Marcel, FOURNEL, Paul (ed.), *Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, 2009.
- BENJAMIN, Walter, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, trad. Maria Luz Moita, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Amélia Cruz, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.
- BÍBLIA ILUSTRADA, trad. João Ferreira Annes d'Almeida, Lisboa, Edições Assírio & Alvim, 2007.
- BONNEFOY, Yves, *L'Arrière-Pay*, Skira, col. Le sentiers de la création, 1972.
- BONNEFOY, Yves, *Lumière et nuit des images*, dir. Murielle Gagnebin, Paris, Champ Vallon, col L'or d'atolante, 2005.
- BRUCE, Vicky, GREEN, Patrick R., GEORGESON, Mark A., *Visual Perception: Physiology, Psychology, and Ecology*, U.K., Psychology Press, 1996 (3ª ed.).
- BUONARROTI, Michelangiolo, *Rime*, Bari, ed. E.N. Girardi, 1960.
- BUSTARRET, Claire, *Paper Evidence and the Interpretation of the Creative Process in Modern Literary Manuscripts*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223428> (9 Março 2008).
- BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genebra, Skira, 1969.
- CALABRESE, Omar, *Como se lê uma obra de arte*, trad. António Maia Rocha, Lisboa, Presença, 1986.
- CASSIRER. E., *Philosophie des formes symboliques*, tomo I, Paris, Éd. Minuit, 1972.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *L'arche de la Parole*, Paris, PUF, Épipiméthée, 1998.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «A imagem enformada pela escrita», in *Poéticas do visível*, trad. Marcia Arbex, Belo Horizonte, UFMG, 2006.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «Barthes et le signe», in *Barthes, résonances des sens*, Université de Tokyo, boletim de l'UTCP, 2004.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *Da imagem à escrita, A Historiografia literária e as técnicas de escrita*, trad. Julio Castanon Guimarães, Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «De l'espace iconique à l'écriture», in *L'Anthropologie*, n° 105, 2001.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «De l'image à l'écriture : indices de mutation dans la peinture occidentale», in *Calligraphie/typographie: usages littéraires*, éd. J. Dürrenmatt, L'Improviste, 2007.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «Ecriture et iconicité», in *Europe*, n° 934/935, Littérature et peinture, 2007.

- CHRISTIN, Anne-Marie (em colaboração), *Images du texte: de la calligraphie à l'imprimé. Pour une sémiotique de l'idéogramme*, Urbino, Centro internazionale di semiotica e linguistica, 2005.
- CHRISTIN, Anne-Marie (em colaboração), *La lettre et l'image : nouvelles approches*, Journées franco-japonaises organisées par le CEEI et l'UTCP de l'Université de Tokyo, Paris, 2005.
- CHRISTIN, Anne-Marie (em colaboração), *Les écritures du monde*, Alexandrie, Bibliotheca Alexandrina, 2003.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «Eugène Fromentin ou le romantisme objectif», in *L'œil écrit, Mélanges en hommage à Barbara Wright*, Slatkine, 2005, p. 7-20.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «Figures de l'alphabet», in : *La lettre et l'image: nouvelles approches, Textuel*, n° 54, Université Paris7/Denis-Diderot, 2007.
- CHRISTIN, Anne-Marie, FROMENTIN, *Conteur d'espace*, (s.l) , Le Sycomore, 1982.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «Idéogramme et création visuelle: la revue-image Riga», in *L'imaginaire de l'écran*, Rodopi, 2004.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «L'écriture japonaise au regard de l'alphabet», in *Langue, lecture et école au Japon*, éd. Philippe Picquier, 2006.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «L'écriture selon Magritte», in *Mélanges Philippe Minguet*, Art & Fact n° 18, Université de Liège, 1999.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *Legível/ Visível*, conferência integrada no ciclo de Conferências A Arte antes e depois da Arte, folha de sala, Culturgest, 25 de Maio de 2009, consultável em www.arte-coa.pt.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «L'énonciation écrite en Europe à L'ère de l'imprimé: de la présence du blanc à la lecture d'auteur», in *Identités d'auteur dans l'antiquité et la tradition européenne*, éd. Jérôme Million, 2004.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «Les origines de l'écriture», in *Le Débat*, n° 106, Paris, Gallimard, 1999.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «Le texte et l'image», in *L'illustration : essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 1999.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Editions Flammarion, col. Idées et Recherche, (1^a ed., 1995), 2009 (edição revista).
- CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Bélgica, Librairie Philosophique J.VRIN, col. Essais d'art et de philosophie, (1^a ed., 2000), 2009.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «Pour une sémiotique visuelle: les leçons de l'idéogramme», in *De l'image à la lettre*, Paris-Musées, Des Cendres, 2005.
- CHRISTIN, Anne-Marie, «Text and Image», in *European Review*, vol. 3, n° 2, Cambridge University Press, 1995.

- CHRISTIN, Anne-Marie, «*The First Page*», in *European Review*, vol. 8, n°4, Cambridge University Press, 2000.
- CÍCERO, António, «*O desejo de contemporâneo*», in *Folha de São Paulo*, 30 de Maio de 2009, <http://recantodasletras.com.br/artigos/1622969> (15-05-2011).
- CÍCERO, António, *Finalidades sem fim*, Vila Nova de Famalicão, Quasi edições, col. Biblioteca: espaço do invisível, 2007 (1ª ed.).
- CIRLOT, Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, São Paulo, Moraes, 1984.
- CLAUDEL, P. *Art Poétique*, Paris, Mercure de France, 1941.
- CRARY, Jonhatan, *Techniques of the observer*, Cambridge/Mass., MIT Press, 1990.
- CRUZ, Maria Teresa, «*Da vida das imagens*», in *Revista Comunicação e Linguagens – Imagem e vida*, n° 31, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 2003.
- CRUZ, Maria Teresa, *Designação dos limites: o trabalho do nome para a constituição da obra de arte moderna*, tese mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1989.
- CRUZ, Maria Teresa, *Investigações sobre a modernidade estética. Sobre arte, estética e técnica*, tese doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, éditions du Seuil, col. Poétique, 1977.
- DANTO, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Massachusetts, London, The Harvard University Press, 2006.
- Dauphin, Cecile, *Prete-moi ta plume : Les manuels épistolaires au XIXème siècle*, ed. Kimé, (s.l.), col. Le sens de l'histoire, 2000.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- DELUMEAU, Jean, *Um história do paraíso. O Jardim das delícias*, trad. Teresa Perez, Lisboa, Terramar, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles, *Logique de la Sensation : Francis Bacon*, Paris, La Différence, 1982.
- DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions Minuit, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, col. Points, (1972, 1ª ed.), 2006.
- DERRIDA, Jacques, «*La mythologie blanche*», in *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, col. Points, 1967 (1ª ed.).

- DERRIDA, Jacques, *The truth in painting*, trad. inglesa Geoffrey Bennington e Ian McLeod, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1987.
- DETIENNE, Marcel, «*L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce*» in *Les Savoirs de l'écriture. En Grèce ancienne*, (s.l.), Presses Universitaires de Lille, 1990.
- DETIENNE, Marcel, *Les Maîtres de la vérité dans la Grèce Archaique*, Pocket, Agora, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, «*A paixão do visível segundo Georges Bataille*», in *Revista Comunicação e Linguagens – As Paixões*, nº 5, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Saint Georges et le Dragon*, Paris, Adam Biro, 1994.
- DRUCKER, Johanna, *The Century of Artist' Books*, New York, Granary Books Inc., 2004.
- DUFRENNE, Mikel, *Le poétique*, Paris, P.U.F., 1963
- ESCOBAS, Éliane, «*A arte como comunicação*», in *Revista Comunicação e Linguagens – Comunicação não verbal*, nº 17/18, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 1993.
- ESCOUBAS, Éliane, «*Investigações fenomenológicas sobre a pintura*», in *Kriterion: Revista de Filosofia*, (trad. desconhecido), vol. 46, nº 112, Belo Horizonte, 2005.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, (1ª ed., 1830), 1968.
- FOUCAULT, Michel, *Isto não é um cachimbo*, trad. Jorge Coli, Paris, Fata Morgana, 1973.
- FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas. Uma Arqueologia da Ciências Humanas*, trad. António Ramos Rosa, Lisboa, ed. 70, (1ª ed., 1966), 1991.
- FOUCAULT, Michel, «*Espaços outros [espaço, heterotopia, heterocronia, colocação]*», in *Revista Comunicação e Linguagens – Espaços*, nº 34/35, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 2005.
- FRAENKEL, Béatrice, *La signature, genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, col. Histoire des idées, 1992.
- FRANCESCUTTI, Luís Pablo, *El secreto como categoria semiótica: una visión de la comunicación estratégica desde Simmel a Fabbri*, (seminário), FCSH-UL, Maio de 2012.
- GADAMER, H.-G., WEINSHEIMER, J., MARSHAL, D. G., *Truth and Method*, Nova Iorque, Continuum International Publishing Group, 2005 (2ª ed. revista).
- GENETTE, Gerard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- GERALD, Abraham, *The concise Oxford History of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- GIL, Fernando, *Traité de l'évidence*, Grenoble, Ed. Jérôme Million, 1993.
- GIL, José, *A imagem-nua e as pequenas percepções*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005 (2ª ed.).

- GIL, José, «*Dos sons e das cores*», in *Revista Comunicação e Linguagens – Comunicação não verbal*, nº 17/18, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 1993.
- GIL, José, «*Sem Título*», in *Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.
- GOODY, Jack, *La Raison graphique*, Paris, Minuit, 1979.
- GREENBERG, Clement, «*After Abstract Expressionism*», in *Art International*, VI, nº 8, Lugano, Outubro, 1962.
- GREENBERG, Clement, «*Modernist Painting*», in *Art in theory: 1900-1990, an anthology of changing ideas*, Oxford, Charles Harrison & Paul Hood, 1992 (1ª ed.).
- GRIFFITHS, Paul, *Modern Music: A concise History from Debussy to Boulez*, (s.l.), Thames and Hudson, 1978 (1ª ed.).
- GROUPE µ, *Traité du signe visual: pour une rhétorique de l'image*, Paris, Editions du Seuil, col. La couleur des idées, 1992 (1ª ed.).
- GRÜN, Anselm, *Ao ritmo do tempo dos monges*, trad. Ana Varela/traduvários, Águeda, Paulinas editora, colecção Horizontes de Luz, 2003 (1ª ed.), 2006.
- HARGREAVES, Joyce, *A Little History of Dragons*, Somerset, Wooden Books Ltd, 2006.
- HATHERLY, Ana, *A Casa das Musas. Uma releitura crítica da tradição*, Lisboa, editorial Estampa, 1992.
- HATHERLY, Ana, *Hand-Made. Obra Recente*, Lisboa, CAM/Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- HATHERLY, Ana, *Obra visual 1960-1990*, Lisboa, CAM/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- HATHERLY, Ana, *O Cisne Intacto: outras metáforas. Notas para uma teoria do poema*, Lisboa, Limiar, 1983.
- HATHERLY, Ana, *Poesia 1958-1979*, Lisboa, Moraes Editores, col. Círculo da Poesia, 1980.
- HEGEL, Georg W. F., *Estética*, trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, Lisboa, Guimarães Editores, col. In Fólio, 1993.
- HEIDEGGER, Martin, *Caminhos de Floresta*, trad. Helga Hook Quadrado, Lisboa, edições Fundação Calouste Gulbenkian, 2002 (1ª ed.), p.35.
- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, trad. Maria da Conceição Costa, Lisboa, Edições 70, col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea, (1ªed, 1977), 2004.
- HEIDEGGER, Martin, *Sobre a essência da verdade*, trad. Carlos Morujão, Porto, Porto Editora, 1995.
- HENRIQUE, Luís, *Instrumentos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- HESÍODO, *Les Travaux et les Jours*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- HOMERO, *L'Odisseé*, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

- HORÁCIO, *Odes et Épodes*, Paris, Les Belles Lettres, 1927.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Lisboa, Edições 70, 2003.
- ISER, W., *L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1976.
- JACKOBSON, R., «*Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*» (1956), in *Essais de linguistique général*, Paris, Éditions Minuit, 1963.
- JACOB, Christian, *La Carte, de Mappemonde et l'Atlas : entre visible et invisible*, (s. l.), éd. *Le Temps de la réflexion*, 1989.
- JASHEMSKI, W.F., *The Gardens of Pompeii*, vol. II: *Apendices*, Nova Iorque, Caratzas, 1993.
- JÚDICE, Nuno, *O Fenómeno Narrativo do conto popular à ficção contemporânea*, Lisboa, Edições Colibri/ IELT, 2005.
- KABAKOV, Ilya e Emília, *Rosental, Kabakov, Spivak: An Alternative History of Arte*, Kerber, Museum of Contemporary Art Cleveland, 2005.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, 1969.
- KRISTEVA, Julia, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993.
- LABAT, René, *L'Écriture et la Psychologie des peuples*, Paris, Armand Colin, 1963.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Écrits sur l'art*, Genève, Les presses du réel, collection MAMCO, 2009.
- LA FONTAINE, *Fables*, Paris, edições de G. Couton e Garnier, 1962.
- LA FONTAINE, «*The power of Fables*», in *The Complete Fables of Jean de La Fontaine*, trad. Norman B. Spector, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1988.
- LAGEIRA, Jacinto, *Magritte: Mots et Images*, Paris, Gallimard, 2003.
- LAKOFF, G. e JOHNSON, M., *Metaphors we live by*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- LAPA, Álvaro, *Obras-com-palavras*, Lisboa, Assírio & Alvim/Fundação EDP, 2007.
- LA ROCHEFOUCAULD, François, Duc de, *Moral Maxims by the Duke de La Rochefoucauld*, trad. e notas de Irwing Primer, Cranbury/ London/ Ontario, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2003 (1ª ed., Londres, A. Miller, 1749).
- LELLO, Edgar, LELLO, José, *Lello Universal. Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro*, tomos I e II, Porto, ed. Lello & Irmão, 1975.
- LOTHE, A., «*Traité du paysage*» (1939), in *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1958.
- LYOTARD, Jean-François, *Discurs Figure*, Paris, Klincksieck, (1ª ed., 1971), 2002.

- MAIA, Tomás, *Assombra. Ensaio sobre a origem da imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- MALLARMÉ, Stéphane, «Édouard Manet», in *Quelques médaillons et portraits en pied, œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1945.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de Dés*, Paris, Poésie/Gallimard, 1976.
- MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, col. L'ordre philosophique, 1993.
- MARIN, Louis, *Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura*, in: *Revista de Comunicação e Linguagem – a experiência estética*, coord. Emídio Rosa de Oliveira e Maria Teresa Cruz, trad. Maria Luísa Alves Lopes, nº 12/13, Lisboa, ed. Cosmos, 1991.
- MARIN, Louis, *La Critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Éditions Minuit, col. Le Sense Commun, 1974.
- MARIN, Louis, «Le menteur: ou a variação dos nomes e dos corpos», in *Revista Comunicação e Linguagens – O corpo, o nome, a escrita*, nº 10/11, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 1990.
- MARIN, Louis, *On representation*, trad. inglesa Catherine Porter, California, Stanford University Press/Stanford Califórnia, (1ª ed., 1994), 2001.
- MARIN, Louis, *Opacité de la Peinture: Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Edition de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Col. L'histoire et ses représentations, 2006.
- MARIN, Louis, *To Destroy Painting*, trad. Mette Hjort, Chicago/London, The University of Chicago Press, (1ª ed., 1977), 1995.
- MARTINS, J. Manuel, *Dicionário de Inglês-Português*, Porto, editorial Domingos Barreira, (s. d.) (5ª ed.).
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, trad. Luís Manuel Bernardo, Lisboa, col. Passagens, Vega, 2006 (6ª ed.).
- MILLER, David, *Mapas do mundo*, trad. Rita Figueiredo, Lisboa, Bertrand, 2006.
- MORÃO, José Augusto, «O trabalho da figura: metamorfose/anamorfose», in *Revista Comunicação e Linguagens – Figuras*, nº 20, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 1994.
- MORGAN, H., *Principes des littératures dessinées*, Ed. de L'An 2, 2003.
- NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, col. La philosophie en effet, 2002.
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, col. La philosophie en effet, 2003.
- NANCY, Jean-Luc, «Cinquenta e oito indícios sobre o corpo», in *Revista Comunicação e Linguagens – Corpo, técnica, subjectividade*, nº 33, Lisboa, Relógio d'Água/CECL, 2004.
- NANCY, Jean-Luc, FERRARI, Federico, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, col. Lignes fictives, 2005.

- NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du Portrait*, Paris, Galilée, col. La philosophie en effet, 2000.
- NANCY, Jean-Luc, *Resistência da poesia*, trad. Bruno Duarte, Viseu, Edições Vendaval, 2005.
- NICOLE, Pierre, «*De la connaissance de soi-même*», in *Essais de morale*, vol. III, Paris, G.Desprez et J. Desessartz, (1ªed., 1701), 1714.
- NODIER, C., *Notions élémentaires de linguistique, ou histoire abrégée de la parole et de l'écriture, pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire*, in : *Œuvres complètes*, t. XII, Genève, Slatkine Reprints, (1ª ed., 1834), 1968.
- O'NEILL, Alexandre, *Poesias completas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- OVÍDIO, *Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- PASCAL, *Pensées, Œuvres complètes*, Paris , éditions du Seuil, col. L'intégrale, 1963.
- PASSERON, René, «*Poïétique et Répétition*», in *Création et Répétition*, Paris, ed. Clancier-Guenaud, 1982.
- PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis, *A Mousiké: das Origens ao Drama de Euripedes*, Lisboa, Ed. Calouste Gulbenkian, 2011. ISBN: 9723109042
- PERRÉE, Robber, *Cover to Cover*, Rotterdam, De Beyer Breda, 2002.
- PÍNDARO, *Deuxième Olympique*, Paris, Les Belles Lettres, 1922
- PINHARANDA, João Lima, *Jorge Pinheiro*, (s.l), edições Asa, (s.d.), 2ª ed.
- PINHARANDA, João, *Jorge Pinheiro: anos 60/anos 90*, Porto, Asa, 2002.
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, «*Reflexos de Vénus: Pensar com o Imaginário*», in *Imagem e Pensamento, Revista de Comunicação e Sociedade*, ed. Grácio Editor/Universidade do Minho, 2007.
- PLATÃO, *Fedro ou da beleza*, trad. Pinharanda Gomes, Lisboa, Guimarães Editores, Coleção Filosofia & ensaios, 2000 (6ª edição).
- PLATÃO, *Le Politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1935.
- PLATÃO, *República*, introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições Fundação Calouste Gulbenkian, 1990 (6ª ed.).
- PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture, Masque e Miroir. Écrits sur l'art et pensées détachées*, prefácio de Philippe Lacoue-Labarthe, vol. I, Périgueux, William Blake & Co, Edit., 1993 (2ª ed.).
- PONTÉVIA, Jean-Marie, *Tout a peut-être commencé par la beauté. Écrits sur l'art et pensées détachées*, prefácio de Gérard Granel, vol. II, Périgueux, William Blake & Co. Edit., (1ª ed.,1986), 1995 (2ª ed).
- PONTÉVIA, Jean-Marie, *Tout peintre se peint soi-même. Écrits sur l'art et pensées détachées*, vol. III, prefácio de Michel Deguy, Périgueux, William Blake & Co. Edit., (1ª ed.,1986), 2001 (2ª ed).

- PRIETO, P. Margarida, «*A solidão essencial*», in *Arte & Melancolia*, coord. Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo, Lisboa, co-edição Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea e Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, col. Temas e perspectivas 3, 2011.
- PRIETO, Margarida P., «*Inventário de Similitudes ou a Natureza tomada como Única Fonte Imagética*», in *Rui Macedo: Inventário de Similitudes*, Lisboa, ed. Societas Ophtamologica Lusitanica, 2008.
- PRIETO, Margarida P., *O Livro-Pintura*, Lisboa, tese de mestrado em Pintura apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007.
- QUIGNARD, Pascal, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, col. Fólio, 2007
- REBENTISCH, Juliane, «*Questionnaire on 'The Contemporary'*», in *October*, nº 130, Massachussetes, MIT Press, 2009.
- RICOEUR, P., *A Metáfora Viva*, Porto, Rés, 1975.
- ROBERT, Marthe, *Romance das Origens e Origens do Romance*, trad. Miguel Serras Pereira e Maria Regina Louro, Lisboa, Via Editora, 1979.
- ROSENBERG, «*American Action Painters*», in *Art News*, Nova Iorque, 1952.
- RYGALOFF, Alexis, «*Existence, possession, présence*», in *Cahiers de linguistique d'Asie orientale*, nº 1, Paris, 1977.
- SACKS, Oliver, *Musicofilia: Histórias sobre a Música e o Cérebro*, trad. Sofia Coelho e Miguel Serras Pereira, Lisboa, edições Relógio d'Água, colecção Antropos, 2007.
- SAENGER, Paul, «*Manières de lire médiévales*», in *Histoire de l'édition française*, tomo I, Paris, Promodis, 1982.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique general (1906-1911)*, Paris, Payot, Bally et Séchehayé éd., 1962.
- SCHIKANEDER, Emanuel, *Die Zuaberflöte de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)*, trad. DECCA, Londres, edições de L'oiseau-lyre, 1993.
- SERRALLER, Francisco Calvo, *Los géneros de la Pintura*, Madrid, Edições Taurus, Colecção Pensamiento, 2005.
- SILVA, Vieira da, *KÔ et Kô e outras histórias*, Lisboa, CML/Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 2001.
- SIMON-OIKAWA, Marianne, *L'Écriture reinventée: Formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient*, Tokyo, La Maison Franco-Japonaise/Les Indes Savantes, (2001, 1ª ed.), 2007.
- SOUSA, Ernesto de, «*Da letra ao texto, do texto ao contexto*», in *Colóquio/Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- VAN ZUILEN, Gabrielle, *Tous les jardins du monde*, Paris, Gallimard, Col. Culture et Société, 1994.

- VEDRINE, Hélène (dir.), *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e - XX^e siècles*, Paris, éd. Kimé, 2005.
- VINGENS-VILLEPREUX, Alice, *Écritures de la peinture*, Paris, PUF, 1994.
- VIRGÍLIO, «*Écloga*», in *Quatrième Bucolique*, Paris, Les Belles Lettres, 1942.
- VIRGÍLIO, *L'Enéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- WANLIN, Nicolas, *Le moment critique d'une théorie de la représentation*, www.fabula.org/revue/cr/166.php
- WALPOLE, Horace, *El arte de los jardines Modernos*, trad. Francisco Torres Oliver, Madrid, ed. Siruela, 2005.
- WALTHER, Ingo F., WOLF, Norbert, *Masterpieces of Illumination*, Cologne, Taschen, (1^a ed., 2001), 2005.
- WILDE, Oscar, *O Retrato de Dorian Gray*, trad. Maria de Lurdes Sousa Ruivo, Lisboa, Ed. Vega, 2000.